PAMIĘTNIK LITERACKI.

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE

POŚWIĘCONE HISTORJI I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ
WYDAWANE PRZEZ TOWARZ. LIT. IM. ADAMA MICKIEWICZA

POD REDAKCJĄ

WIKTORA HAHNA.

WYDANO
Z ZASIŁKU MINISTERSTWA W. R. i O. P.

ROCZNIK XVII i XVIII.

WE LWOWIE, 1920.
DRUKARNIA POLSKA — ULICA CHORĄŻCZYZNY L. 31.

KOMITET REDAKCYJNY:

Wilhelm Bruchnalski,

Jan Kasprowicz,

Bronisław Gubrynowicz,

Konstanty Wojciechowski.

SPIS RZECZY.

Spis ocenionych książek, rozpraw i artykułów:

Spis współpracowników.

(Liczby umieszczone obok nazwisk oznaczają strony).

ZYGMUNT ŁEMPICKI.

Idea a osobowość w historji literatury.

(Wykład wstępny przy objęciu katedry filologji germańskiej w Uniwersytecie Warszawskim dnia 15 października 1919 r.)

Nie brak ludzi, którzy, słusznie może, do zagadnień i rozważań metodologicznych odnoszą się z pewnym sceptycyzmem, jako do mało płodnych. Są jednak w życiu nauki, jak i w życiu jednostki chwile, w których myśl mimowoli zwraca się do przeszłości a wzrok z pewną obawą patrzy w przyszłość. Są to chwile przesileń, które przechodzi każda nauka w swym rozwoju. Liczne rozważania w latach ostatnich na temat zadań i celów historji literatury dowodzą, że i ta nauka znajduje się w stadjum pewnego przesilenia. Jednem z najbardziej zasadniczych zagadnień, jakie się z tego powodu nasuwa, to kwestja, w jakim stosunku idea a osobowość pozostają do siebie w historji literatury.

Wyraz idea biorę w znaczeniu, w jakiem Ranke mówił o ideach historycznych.[1]) Życie historyczne polega na stosunku działania jednostki, osobowości (nie każda jednostka jest nią) do ogółu, masy. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z świadomą i wolną działalnością, w drugim z tem, coby obrazowo określić można jako „organiczne" powstawanie i rozwój tworów historycznych. Między jednem a drugiem niema różnicy zasadniczej, bo i to rzekomo organiczne samostawanie da się rozłożyć na sumę niezliczonych działań jednostkowych, które razem wzięte dają dopiero efekt potężny, a i działanie jednostki nie miałoby tego efektu, gdyby nie było przyjęte i podjęte przez masę. Jest więc tu tylko różnica stopnia. W tych zaś zbiorowych działaniach, choćby one tylko były reagowaniem na

---

[1]) O Hintze, Über individualistische und kollektivistische Geschichtsauffassung. (Historische Zeitschrift t. 78 (1897), s. 64 nast.).

pewne podniety, wychodzące od jednostek, wytwarza się to, co nazwać można ideą historyczną. Ta różnica stopnia między działaniem jednostki a ideą, w tem znaczeniu wziętą, jest w różnych dziedzinach życia historycznego rozmaitą, — inną w historji politycznej, inną w historji kościoła, inną w historji gospodarstwa. Pytanie, jak się ten stosunek przedstawia w historji literatury.

Nie idzie przy rozważaniu tego stosunku w historji literatury tylko o pewne nastroje epok, które, jak romantyzm czy ironizm albo dworski erotyzm, wpływały na ujęcie przedmiotu, ale także o pewne formy przedstawienia, które jak n. p. dramat, wyabstrahowane z szeregu dzieł, siłą tradycji na twórcach niewątpliwie ciężyły, wskutek czego powstawało wrażenie, jak gdyby pewien rodzaj literacki samoistnie i spontanicznie się rozwijał a poszczególni twórcy realizowali tylko jego ideę.

Nauki humanistyczne czerpią najcenniejsze pobudki do rozważań metodologicznych z swych własnych dziejów. To też i w tym przypadku przegląd zasadniczych zmian, jakim w rozwoju badań literackich ulegał pogląd na stosunek idei do osobowości twórcy, przyczyni się niewątpliwie do rozświetlenia tego zagadnienia i pozwoli zająć stanowisko wobec problemu, który jest dziś jednym z najbardziej aktualnych w metodologji nauk humanistycznych wogóle.

I.

Pierwszym krokiem na drodze do uznania znaczenia jednostki twórczej w rozwoju kultury było zrozumienie natury i wartości ludzkiej indywidualności. Rozwijało się ono powoli w umysłowości greckiej a dokonało się głównie pod wpływem filozofji Sokratesa. Przez hasło naczelne swej filozofji: „poznaj samego siebie“, oraz przez swą głęboką a owianą czarem tajemniczości naukę o daimonion Sokrates pierwszy wskazał drogę do zrozumienia osobowości. Głoszony następnie i uprawiany przez Stoików kult osobowości otworzył oczy poetom, filozofom i historykom na jej znaczenie. Ivo Bruns[1]) wykazał świetnie, jak pod wpływem tego znamiennego zwrotu zaostrzał się wzrok historyków greckich w ujmowaniu osobistości historycznych, a Fr. Leo[2]) przedstawił, jak z połączenia rozważań etycznych

[1]) Ivo Bruns, Das literarische Portrait der Griechen. Berlin, 1896.

[2]) Fr. Leo, Die griechisch-römische Biographie nach ihrer literarischen Form. Leipzig, 1901.

nad naturą człowieka wraz z żywszem zainteresowaniem się dziejami nauki wyrosła z jednej strony filozoficzna, z drugiej filologiczna biografja.

Ale to zrozumienie wartości osobowości, które znalazło wyraz w historjografji i biografji greckiej, w poglądzie ich na literaturze się nie ujawniło. Nie jednostka twórcza, lecz rodzaj literacki (geno) był dla Greka momentem zasadniczym w rozwoju literackim. Jak pod każdym względem i w każdej dziedzinie, tak i w zakresie sztuki i literatury czuł się człowiek starożytny związany prawem boskiem. To prawo objawiało się w sztuce i poezji jako uświęcona powagą wieków tradycja; jednostka ma wprawdzie wobec tej boskiej normy pewną władzę, ale nie ma żadnego prawa, może tę tradycję wzbogacić, rozszerzyć zwłaszcza pod względem formalnym, ale nawet najwybitniejszy poeta nie ma poczucia siły czy nawet obowiązku przełamania tych najwyższych zasad, raczej nawet, gdy to czynił, był przekonany, że je wypełnia. W przekonaniu greckiem, które na cały rozwój literatury rzymskiej, na jej oryginalność wywarło wpływ decydujący, twórcza inicjatywa jednostki nie ma znaczenia w rozwoju literatury, wszystkiem jest rodzaj, genos, żywa forma, przekazana i rozwijana w tradycji, płynącej ze źródła boskich praw i norm.

Nie inaczej przedstawia się rzecz zasadniczo w wiekach średnich. I tu tradycja, przeważnie ustna, zaważyła poważnym ciężarem na inwencji twórczej, tamowanej w swym rozwoju szeregiem przekazanych środków wyrazu. Jednostka twórcy nie wysuwała się albo wcale na czoło, jak w t. zw. poezji ludowej, albo też w niej widział ówczesny człowiek naczynie woli Bożej i ona za takie się uważała. Dopiero z początkiem w. XII-go[1]), wraz z potężnym ruchem religijnym spirytualistycznym i franciszkańskim, który przesiąka wszelkie dziedziny życia kulturalnego a z ktorego rozwija się renesans, budzi się poczucie własnej odrębności, indywidualności i samodzielności wobec Boga i świata, budzi się poczucie wartości nowej sztuki i poezji narodowej włoskiej. Renesans w swojem najświetniejszem i dla jego znaczenia historycznego najistotniejszem stadjum rozwoju nie jest bynajmniej świadomem nawiązaniem do tradycji, wzorów i rodzajów starożytnych, lecz pierwszą próbą świadomą zerwania więzów tej tradycji i wyswobodzenia się z pod jej wpływów. Następstwem twórczości wielkich mistrzów poezji włoskiej jest obudzenie się świadomości historyczno-literackiej, poczucia równoważności, odrębnej w całym swoim charakterze nowożytnej poezji. W osobie Dantego występuje pierwsza potężna indywidu-

---

[1]) Por. moją „Ideę renesansu“ Lwów, 1919 (odbitka z „Przewodnika naukowo-literackiego“, r. 1919).

alność twórcza, jemu też jest poświęcona pierwsza nowożytna biografja literacka „La vita di Dante“ Boccaccia.

Przekonanie o twórczej mocy poety staje się jedną z podstawowych zasad poetyki nowożytnej; znajduje się ono wyrażone w pierwszej nowoczesnej poetyce, w księdze Juljusza Scaligera[1]. Poeta — zdaniem jego — to „alter deus“, „poietes“ w dosłownem znaczeniu słowa, twórca. Ale pogląd ten nowożytny znajduje dopiero pełny wyraz w estetyce angielskiego filozofa Shaftesbury'ego[2], która wywarła najgłębszy wpływ na poetykę klasycyzmu i romantyzmu niemieckiego. Nikt przedtem nie potrafił tak trafnie i wymownie przedstawić istoty poety, jak Shaftesbury, który nazywa go „a second maker, a just Prometheus under Jove“, porównywa go z Bogiem lub z wszechwładną twórczą przyrodą.

Symbol Prometeusza, który przyjęli do swych utworów i dzieł poeci i estetycy, wyrażał w sposób najwymowniejszy moc twórczą genjusza poetyckiego. Przekonany o potędze twórcy, nie sądził wszelako Shaftesbury, jakoby w samym genjuszu poety tkwiła zarazem tajemnica jego znaczenia, uznania i powodzenia. Uważał ją za zależną od trzech czynników: od stosunków politycznych w kraju, od krytyki, która pośredniczy między poetą a publicznością, wreszcie od publiczności. W ten sposób — jak to z dalszych wywodów stanie się jasnem — Shaftesbury zaznaczył drogę, na której jedna z zasadniczych antynomji w poglądzie na rozwój sztuki i literatury daje się rozwiązać. Z wielką ostrożnością i wstrzemięźliwością stosował przytem Shaftesbury naukę o środowisku, ograniczając ją wyłącznie do czynników „moralnych“, gdy tymczasem estetyk francuski, Dubos, podobnie jak Montesquieu a także Voltaire, akcentował przedewszystkiem wpływ klimatu i czynników fizjologicznych na rozwój duchowy.

II.

Pogląd wieku oświecenia na przebieg dziejów był skrajnie indywidualistyczny[3]. Charakteryzował go ten atomizm, który proces historyczny rozbijał na sumę działań jednostkowych poszczególnych indywiduów, przyczem w naiwności swojej i w tem bezwzględnem zaufaniu do siły człowieka, z której był dumny,

---

[1]) E. Brinkschulte, Julius Caesars Scaligers kunsttheoretische Anschauungen und deren Hauptquellen. Bonn, 1914.

[2]) O. F. Walzel, Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe. (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, T. 25, 1910). Moja monografia o Shaftesburym oddaną została do druku.

[3]) W. Dilthey, Das achtzehnte Jahrhundert und die geschichtliche Welt. (Deutsche Rundschau, T. 108).

szedł wiek ten tak daleko, iż n. p. to, co my zwiemy „renesansem“, uważał za dzieło Petrarki a rozkwit poezji francuskiej w w. XVIII za dzieło Ludwika XIV. Ale nie brak u filozofów i historyków w. XVIII pewnych zapędów w kierunku kolektywistycznego ujmowania zjawisk historycznych. Shaftesbury wprowadza już niezmiernie ważne pojęcie „ducha“, mówi o „duchu narodów“, „genius of nations“, duchu czasu. Montesquieu stara się zgłębić „ducha“ praw, atmosferę zaś duchową pewnej epoki określa mianem „un esprit géneral“, Voltaire nazywa to „esprit du temps“.

W wielostronnym umyśle H e r d e r a najróżnorodniejsze podniety wytworzyły dość na pozór wielobarwny, niemniej jednak w zasadzie jednolity pogląd na poezję. Herder podjął myśl owego „ducha“ narodów a kładąc większy nacisk na pewne wewnętrzne, w naturze i psychice danego narodu tkwiące, predyspozycje — nazywał to momentem „genetycznym“ — zbliżył się do pojęcia zbiorowej twórczości ludu; co prawda, było ono u niego dość mgliste i niejasne. Herdera też nazwać wypadnie poniekąd twórcą poglądu kolektywistycznego na literaturę. Ale i tu właśnie ujawnia się zarazem jego trafny sąd i genjalna intuicja. Herder odróżnia epokę zamierzchłą poezji „naturalnej“ która niejako sama, spontanicznie wyłaniała się z psychofizis narodu, i epokę późniejszą, świadomej artystycznej twórczości. Homer — zdaniem jego — stoi na pograniczu tych dwu epok. Za świadomych twórców i wybitne indywidualności artystyczne uważa też Herder poetów Starego Testamentu a najświetnietszy dowód kongenjalnego uchwycenia istoty wielkiego poety złożył on w swej wspaniałej impresji o Szekspirze. Herder zastanawia się nad sztuką odmalowywania dusz ludzkich. „Eine Menschenseele ist ein Individuum im Reiche der Geister“. Herder kreśli ideał nowoczesnej biografjl psychologicznej. Odmiennie od L e s s i n g a, którego głównie obchodzi istota i granice rodzaju literackiego, Herder zwraca wzrok na jednostkę twórczą.

Jest rzeczą zrozumiałą, że wobec dzieł wielkich poetów niemieckich, Goethego i Schillera, przekonanie o twórczej potędze poety jeszcze się w Niemczech umocniło, a w tem głównie niejako uznawano objaw tej potęgi, że zrywa z pętami tradycji i toruje rozwojowi rodzajów drogi nowe. Wiara w stałość i czystość rodzajów została zachwiana, przekonanie o normatywności starożytnej poezji i pod tym względem obalone. Romantyk F r y d e r y k S c h l e g e l wielbił twórczość Goethego jako zapowiedź nowej epoki w rozwoju poezji i starał się zgłębić istotę jego stylu. W i l h e l m S c h l e g e l ujmował syntetycznie rozwój poezji i pierwszy podjął próbę skreślenia ogólnych dziejów dramatu. Dla niego jednostka jest jedynie twórczą siłą. Uwydatnia to jego polemika z poglądami braci Grimmów.

Bracia Jakób i Wilhelm Grimmowie[1]) w swych poglądach na poezję nawiązują poniekąd do Herdera, którego niejasno tylko rzucane myśli o poezji jako wyrazie i dziele duszy narodu, w czasach zbiorowego wysiłku narodowego Niemiec, gdy zrzucały z siebie w wojnach o wolność pęta niewoli, zyskały głębsze, poniekąd realne znaczenie. To pojęcie zbiorowej świadomości odkrył genjalny Schleiermacher w swych „Monologach o religji“, jako podstawę swej filozofji religji. Schelling zaś w swej filozofji sztuki wystąpił z zapatrywaniem, że sztuka a więc i poezja jest wynikiem nieświadomego działania ducha narodu, który tworzy samorzutnie, automatycznie („bewusstlos, ohne mein Zutun“). Ten pogląd, który oczywiście nadawał się raczej do wyjaśnienia pierwotnych tworów kultury, a więc języka, religji, oraz poezji t. zw. ludowej, przyjęli bez zastrzeżeń bracia Grimmowie, — ten pogląd przyjął również znakomity niemiecki historyk prawa, Savigny, czyniąc go podstawową ideą t. zw. szkoły historycznej. Nauka Hegla o idei jako właściwym przedmiocie historji na innych, metafizycznych, podstawach oparta, przyczyniła się do umocnienia zapatrywań „szkoły historycznej“, tem bardziej, że pojęcie „Volksgeist“ występuje także u Hegla na oznaczenie zbiorowej świadomości narodu.[2])

W myśl zapatrywań „szkoły historycznej“ była poezja objawem i dziełem ducha narodu. Pogląd ten nawskróś kollektywistyczny, rozwinięty przez braci Grimmów, spotkał się z bardzo energiczną odprawą ze strony A. W. Schlegla. W recenzji wydawanego przez Grimmów pisma germanistycznego „Altdeutsche Wälder“ wykazał A. W. Schlegel mylność poglądów Grimmów[3]). Sam poeta, choć bardzo miernej wartości, świetny tłumacz dzieł obcych poetów i subtelny interpretator, odczuwał i rozumiał, że twórczą siłą rozporządza jednostka a nie jakiś ich zbiór, a więc n. p. naród. Jeźli widzimy, — powiada — że nad siedzibami ludzkiemi wznosi się wysoka wieża, to łatwo się dowiemy, że wielu budujących musi przynieść kamienie. Ale te kamienie to jeszcze nie jest wieża: ją stworzył plan budowniczego. Każde więc dzieło poezji, a także t. zw. ludowej, jest wynikiem świadomego pomysłu i pracy twórczej jednostki.

---

[1]) W. Scherer, Jakob Grimm, 2 wyd.

[2]) H. U. Kantorowicz Historische Zeitschrift, T. 108, H. Dreyer, Der Begriff Geist von Kant bis Hegel (Kantstudien, Ergänzungsheft, 7).

[3]) A. W Schlegel Werke, wydał Böcking, T. 12, s. 387 i nast.

III.

W polemice między A. W. Schleglem a Grimmami występuje po raz pierwszy w sposób nader jaskrawy przeciwieństwo między kollektywistycznym a indywidualistycznym poglądem na literaturę. W socjologji francuskiej, stworzonej przez Comte'a, tkwiła możliwość wejścia na drogę uzgodnienia tych skrajnych poglądów. Filozofji kultury Comte'a nie brak było pierwiastków romantycznych i metafizycznych, nie brak też stycznych między jego filozofją a „historyczną szkołą" niemiecką. Comte dążył jednak do nadania swej filozofji piętna naukowości a to przez to, że starał się wykrywać związki między poszczególnemi zjawiskami i dojść do sformułowania praw, które zjawiskami temi rządzą a ujawniają się jako pewna prawidłowość rozwoju i to tak dalece, że pozwalają historykowi ich przyszły przebieg przewidzieć. Ten nomotetyczny punkt widzenia sprawia, że, pomimo całego kultu pozytywizmu dla „grands êtres", indywidua, wplątane w sieć ogólnych związków dziejowych i kulturalnych, ustępują na plan drugi.

Idee pozytywizmu psychologicznie pogłębione stanowią istotę poglądów Taine'a na literaturę. Wiadomo, że Taine starał się określić charakter dzieł sztuki ze współdziałania trzech czynników: rasy, środowiska i momentu; ostatni ujawnia się jako pewien kierunek smaku („l'esprit général et les moeurs du temps"), Wobec działania tych czynników „si inventeur que soit un esprit, il n'invente guère, ses idées sont celles de son temps et ce que son génie original y change est peu de chose" („Tite Live" 1856, s. 11). Ale Taine zbyt wykwintnym był umysłem, by szara teorja miała mu zamykać oczy na artystyczne wartości dzieła, dającego się tylko wyjaśnić jako wynik twórczej inicjatywy jednostki. To też, choć swą świetną monografję o La Fontaine'ie rozpoczyna od analizy klasycznej „l'esprit gaulois", rozbierając jego sztukę bajkopisarską, mimowoli uwzględnia wagę i wartość indywidualności artystycznej, jaka się w tych drobnych utworach ujawnia.

Tradycje „szkoły historycznej", punkty widzenia nowoczesnej socjologji, oraz pobudki filozofji sztuki Taine'a łączył w swym poglądzie na literaturę wielki historyk literatury niemieckiej, Wilhelm Scherer[1]). Uważając historję literatury właściwie za historję ducha narodu, starał się w sposób genjalny ująć rytmikę jego rozwoju, równocześnie jednak rozumiał i podnosił znaczenie jednostki twórczej i polecał odróżniać to, co poeta odziedziczył, to, co przeżył, i to, czego się nauczył. mody-

---

[1]) O nim por. G. Roethe w „Anzeiger für deutsches Altertum" t. 24 (1898), s. 225 i nast.

fikując w ten sposób trafnie Taine'owską teorję środowiska. Przy tem, co poeta odziedziczył, idzie nie tylko o puściznę duchową, ale odnosi się to też do pewnych cech rasowo-szczepowych, na których rozpatrywaniu oparli swój pogląd na literaturę germaniści A. Sauer i J. Nadler.

Co do przeżyć, nie idzie tu znów o poszczególne, chwilowe nieraz doznania życiowe, lecz o ogół podniet, jakie odbiera jednostka od danej epoki, więc n. p. od jej poglądów moralnych. Tak szeroko pojmował Dilthey wyraz przeżycie. To wreszcie, czego się poeta nauczył, obejmuje wedle bystrych uwag najznakomitszego ucznia Scherera, Eryka Schmidta[1]), ogół wykształcenia poety, całość pobudek natury politycznej, naukowej i artystycznej — także z dziedziny innych sztuk, — lekturę, wzory artystyczne, teorję sztuki. Zdaniem jednak Schmidta właściwą drogą do ujęcia literackiej osobowości, której znaczenie wysoko cenił, jest mieć przedewszystkiem na oku przy analizie motywów, języka i wiersza poety to, w czem on jest nowym, oryginalnym. Wyznania poetów, ich listy i pamiętniki, szkice dzieł ich, przeróbki wyświetlają tajniki twórczości.

IV.

Był to punkt widzenia ściśle genetyczny, a raczej psychologiczno-genetyczny: wyjaśnienie powstania dzieła uchodziło za główne zadanie historyka literatury, który badał każdy przejaw twórczości jako wyraz indywidualności twórcy. Wraz z przeżyciem się psychologizmu i ten wyłącznie genetyczny sposób ujmowania dzieł literackich zaczął być uważany za zbyt jednostronny, i wytworzyły się inne metody, w duchu których ani naród, czy „duch narodu“ ani twórca, poeta nie jest głównym przedmiotem badania literackiego, lecz dzieło samo, — bez względu na jego genezę — rodzaj literacki, względnie jego rozwój. I w tym przypadku, jak wielokrotnie w dziejach badań literackich, przykład metod nauk przyrodniczych przyświecał badaczom, jako wzór godny naśladowania. Podczas gdy Scherer i niektórzy jego uczniowie, n. p. R. M. Werner[2]) posługiwali się nieraz aż do przesady tylko pewnemi analogiami przyrodniczemi, inni uczeni uważali to za punkt ambicji, wogóle do badań literackich przystosować metody przyrodnicze. Jeden z głównych

---

[1]) E. Schmidt „Die litterarische Persönlichkeit“ (str. 17) w zbiorze „Reden zur Literatur und Universitätsgeschiche“, Berlin, 1911, oraz „Wege und Ziele der deutschen Litteraturgeschichte“, w zbiorze „Charakteristiken“ (2 Aufl.) Berlin, 1902, s. 455.

[2]) W dziele „Lyrik und Lyriker“.

rzeczników tego kierunku R. Heinzel[1]), był przekonany, że niema jakichś odrębnych metod badań w naukach humanistycznych, tylko te same, co w przyrodniczych.

Ryszard Heinzel brał konkretne zjawiska z dziejów poezji germańskiej, a zwłaszcza niemieckiej, i sądził, że najlepszą metodą ich badania jest ich dokładne opisanie i sklasyfikowanie, podobnie jak w systematyce poszczególnych działów przyrody. Heinzel całe życie pracował nad ustaleniem i udoskonaleniem kanonu opisu dzieł poetyckich. Stosował tę metodę do staroislandzkich sag a głównie do średniowiecznego dramatu niemieckiego. Dążył do uchwycenia zasadniczych cech stylu danego utworu czy rodzaju, uważając, że, teoretycznie rzecz biorąc, historja literatury powinna być właściwie historją sztuki poetyckiej, — sądził, że historja literatury jest historją sztuki, w przeciwieństwie do Scherera, dla którego historja literatury była historją rozwoju duchowego narodu. Stąd też, gdy Scherer i jego szkoła (R. M. Meyer) w dość szerokiej mierze uwzględniali rolę twórców, jako przedstawicieli ducha narodu — nie w tym stopniu naturalnie jak Carlyle czy Emerson — Heinzel wedle subtelnie obmyślanych kategorji opisywał utwór i rodzaj, zupełnie nie uwzględniając twórcy.

Tezę Heinzla podjęli też ci badacze literatury, którzy wystąpili przeciw wyłącznemu panowaniu metody filologiczno-historycznej jako jedynie naukowej, a teza ta stała się zwłaszcza bardzo aktualną w chwili przesilenia się psychologizmu, który uważał, że zbadanie powstania zjawiska jest jedyną drogą do zgłębienia jego istoty. Cały szereg niemieckich badaczy literatury, a więc Saran[2]), Witkop, Steinweg, Nadler, — przedewszystkiem uczeń Heinzla, O. Walzel, wystąpili z hasłem, że przedmiotem badań historyczno-literackich winien być nie autor, lecz samo dzieło a w niem nie to, co jest wyrazem indywidualności autora, lecz to, co bezczasowe, istotne. Nawet zdecydowany zwolennik szkoły Scherera, B. Seuffert, poszedł w tym kierunku w swych cennych badaniach nad kompozycją dzieł[3]). Analizując

[1]) Por. o nim S. Singer w „Zeitschrift für österr. Gymnasien"., T. 50, s. 719.

[2]) Saran w zbiorze rozpraw uczniów jego p. t. „Bausteine zur Geschichte der neueren deutschen Literatur" (T. I., Halle, 1909); Ph. Witkop, Die neuere deutsche Lyrik. T I. Leipzig, 1910; K. Steinweg, Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen. Halle, 1912; O. Walzel, Die künstlerische Form des Dichtwerks. Berlin 1916; Wechselseitige Erhellung der Künste. Berlin, 1917.

[3]) „Beobachtungen über dichterische Komposition" w „Germanisch-romanische Monatsschrift", T. I i III.

dramaty i powieści rozpatruje Seuffert wyłącznie dzieło, nie uwzględniając twórcy. Zdaniem zaś Walzla ten tylko jest w stanie określić formę tworu, kto rozpatrując dzieło, zapomina lub potrafi zapomnieć o twórcy. Walzel stara się ująć formę dzieła przy pomocy kategorji, zaczerpniętych z muzyki i sztuk plastycznych, jest bowiem przekonany o jednorodnej istocie wszystkich sztuk i nie uznaje bezwzględnego znaczenia wyników „Laokoona" Lessinga. Jako ideał przyświeca mu, podobnie jak historykowi sztuki Wölfflinowi, stworzenie historji literatury „bez nazwisk".

Do podobnych wniosków doszli też z innych założeń wychodząc, francuscy i amerykańscy historycy literatury, podobnie jak Heinzel, nie uznający zasadniczej różnicy między metodą nauk przyrodniczych a humanistycznych. Ale nie o opis, ujęcie formy dzieła, czy też pewnej klasy dzieł chodziło im, lecz o rozwój rodzaju. Z tym problemem wystąpił pierwszy Brunetière[1]). Główne dzieło jego ma tytuł „L'evolution des genres dans l'histoire de la littérature". Brunetière konstatuje istnienie rodzajów nie tylko jako kategorji myśli, któremi posługuje się krytyk, lecz jako czegoś mającego byt realny. Różnicowanie rodzajów dokonywa się zdaniem jego w historji literatury, podobnie jak różnicowanie gatunków w przyrodzie. Zastanawiając się wszelako nad czynnikami, które oddziaływają na przemiany i rozwój rodzajów, nad ich modyfikatorami, Brunetière wymienia obok rasy i milieu także indywidualność autora jako tę siłę, która wprowadza do historji literatury i sztuki coś, czego nie było przed jej działaniem, by tam istniało dalej bez niej i po niej. Indywidualność poety jest więc dla Brunetièra tylko jedną z sił, modyfikujących rozwój rodzaju; jedynym realnym faktem literackim jest dla niego właśnie rodzaj.

Brunetière w swym poglądzie na rozwój rodzajów szedł w ślady Darwina; uczeni amerykańscy zastosowali do zjawisk literackich „nową teorję powstawania rodzajów" a mianowicie teorję mutacji H. de Vriesa. Nowe rodzaje powstają wedle tej teorji przez nagłe, choć całkiem nieznaczne przemiany, skoki. Przy t. zw. mutacji postępowej element konstytutywny przez długi czas zostaje w ukryciu, poczem się nagle zjawia i wtedy powstaje nowy gatunek. Przy wstecznej mutacji ginie pozornie jeden z konstytutywnych elementów.

Znany amerykański historyk literatury Manly[2]) tłumaczy przy pomocy tej teorji powstanie wielkanocnego misterjum z antyfony („Quem quaeritis in sepulcro"), śpiewanej zrazu przez dwa

---

[1]) F. Brunetière, L'evolution des genres dans l'histoire de la litterature. T. I. (3. ed.) Paris, 1898.

[2]) „Literary Forms and the new Theory of the origin of Species" (Modern Philology, 1907).

chóry wiernych a później rozdzielonej nagle między pięć osób: dwóch aniołów przy grobie i trzy Marje. Stało się to „at a single bound and not by insensible gradations“. Mutacja taka jest zdaniem Manly zupełnie nieobliczalna. Ale słusznie już zwrócił uwagę inny amerykański historyk literatury, John Preston Hoskins[1]), powołując się też na Brunetière'a, że decydującym czynnikiem nie jest tu nic innego, jak jednostka twórcza. W jej inicjatywie twórczej tkwi właśnie źródło onej nagłości i nieobliczalności przemiany. By jednak zrozumieć ją lepiej, należy brać tę jednostkę na tle społecznem i na tle epoki: gdy wystąpi „the right man in the right place at the right time“, powstaje nowy rodzaj, zanika zaś wtedy, gdy przestaje być dla społeczeństwa (powiedzmy: publiczności) pożytecznym czy interesującym.

V.

Jest rzeczą charakterystyczną, że przy wszelkich próbach i usiłowaniach wyeliminowania roli jednostki twórczej w procesie rozwoju literatury, znaczenie jej, pomimo powłoki naciąganych nieraz analogji i kunsztownych systemów, przecież się ujawniało a krótki ten przegląd różnorakich teorji i poglądów przekonania o roli twórczej osobowości literackiej zachwiać nie zdołał. Ten pęd do obniżania a nawet zupełnego anulowania twórczej inicjatywy jednostki jest czemś na pozór dziwnem, niemniej jednak symptomatycznym objawem w przemianach najnowszej umysłowości. Wystarczy wskazać niezmiernie zaciętą walkę, jaką stoczono przeciw poglądowi na historję Lamprechta[2]) i jego szkoły, oraz dyskusję, jaką wywołały podstawowe myśli etnopsychologji Wundta, choć w żadnym przypadku nie wyciągnięto z tych sporów właściwych konsekwencji dla historji literatury.

Wundt pewne zjawiska kultury, jak język, religję, prawo, przeważnie w stadjum prymitywnego rozwoju, uważa za twory zbiorowej psyche. Głównym rzecznikiem opozycji przeciw niemu jest językoznawca Herman Paul[3]). Paul nie uznaje, jakoby wśród jednorodnych dusz jednostkowych mogło się coś psychicznego dziać czy stawać równocześnie i jednakowo. Uważa on tylko jednostki a nie społeczności za bezpośrednie dane doświad-

[1]) Biological Analogy in Literary Criticism (I. Variation and Personality, II. The Struggle for existence and the Survival of the fittest) (Modern Philology, 1909).

[2]) O sporze tym por. G. Brandi w „Göttinger Gelehrte Anzeigen“, 1912, s. 652.

[3]) „Grundriss der germanischen Philologie“ 2. wyd. T. I, s. 160. i nast., zwłaszcza s. 175; „Principien der Sprachgeschichte“, Halle, 1906

czenia. Zdaniem Paula przedmiotem nauki o zasadach kultury jest n. p. stosunek między działaniem oraz dziełem jednostki a ogólnemi, panującemi poglądami i zwyczajami, a mianowicie, kwestja, o ile te zwyczaje i poglądy są warunkiem działalności jednostek, z drugiej strony, zagadnienie jak te jednostki poglądy te i zwyczaje kształtują. Ale w gruncie rzeczy Paul tylko jedną stronę tego programu uwzględnia: oddziaływanie jednostek na społeczność w dziedzinie kulturalnej. Zdaniem jego bowiem większa lub mniejsza zgodność w przedstawieniach i tworach jednostek nie jest wywołana przez owo podłoże społeczne, z którego one wyrastają, lecz przez poszczególne oddziaływanie konkretnych indywiduów na siebie.

W konsekwencji słusznego poglądu H. Paula zauważyć wypada, że o ile wśród jakiejś grupy społecznej powstaje coś, co ma pozory zbiorowego, jednorodnego kulturalnego wysiłku, to inicjatywa i asumpt do tego wychodzi od jednostki. Ta jednostka zjawia się stosunkowo późno w historji w uchwytnych i wyraźnych konturach i stąd mylne przedstawienia o jakiejś „duszy ludu" a także i o jakiejś „poezji ludowej", która nie jest niczem, jak poezją anonimową. Niemniej jednak historyczne doświadczenie uczy, że już na najniższych stopniach kultury z inicjatywą jednostki liczyć się należy, choć brak jej jeszcze świadomości osobowości nieodzownej do tego, aby wystąpiła z pretensją do oryginalności i w tej roli uznanie zyskała. Ta walka oryginalnych wysiłków indywidualnych z tradycją wypełnia znaczną część dziejów literatury, a choć na korzyść jednostki w nowszych czasach dopiero rozstrzygnięta, przekonywa nas jednak, że właśnie z jednostką twórczą i tylko z nią jako z realnym pra-faktem historji literatury liczyć się musimy, bo dzieło czy rodzaj jest tej jednostki tworem a naród i społeczeństwo tych jednostek zbiorem i tylko dzięki pobudkom ze strony wybitnych jednostek występują pewne zbiorowe zjawiska, które za wytwór „ducha narodu" czy też „duszy społeczeństwa" zwykło się uważać.

Jednostka jest pra-faktem historji i historji literatury. Czy znaczy to, że jednostkę izolujemy? Bynajmniej; społeczno-psychologiczny sposób patrzenia na zjawiska duchowe zbyt głęboko już wpłynął na nasze pojmowanie dziejów, by można było go nie uwzględniać, rozumie się bez rażących jednostronności. Indywidualne życie twórczej jednostki przebiega w łożysku życia społecznego i ulega wpływom sił zbiorowych. Wybitna nawet działalność genjalnej jednostki wymaga wzmocnienia przez towarzyszące jej ruchy mas w szerszych lub węższych kręgach. W ten sposób powstaje to, co się zwykło zwać ideami historycznemi a co nie jest niczem innem, jak oddźwiękiem mas na hasła i czyny jednostek. Historyk literatury musi badać ten dźwięk, jego wysokość, jakość i barwę, ale bacznem uchem śledzić także

resonans, który, dźwięk odbijając, stwarza dlań natychmiast nowe warunki brzmienia. Bo głuchy dźwięk jest pusty. Historyk literatury, wychodząc od jednostki jako ostatecznej przyczyny wszelkiego historycznego dziania się, musi podążać za poetą do tej masy, do której ten poeta się zwraca, obok producenta uwzględnić nabywców, ich żądania, upodobania, słowem s m a k. Historja literatury jest w równej połowie historją genjusza twórców, jak i smaku publiczności.[1]) Jednostka twórcza, choć tę publiczność pobudza i smakiem jej kieruje, odbiera na odwrót od niej szereg podniet. Pośrednikiem zaś między genjuszem autora a smakiem odbiorców jest krytyka literacka, której badanie ze względu na tę jej właśnie funkcję stanowi niezmiernie ważne zadanie historji literatury. Współdziałanie zaś tych trzech czynników i wzajemne ich na się oddziaływanie stwarza to, co nazwać można życiem literackiem. P r z e d m i o t e m h i s t o r j i l i t e r a t u r y j e s t ż y c i e l i t e r a c k i e.

Ten zaś stosunek sił produktywnych do receptywnych jest na skali zjawisk kultury rozmaity, inny w zakresie zjawisk językowych, wśród których przeważają siły receptywno-zbiorowe, choć na twórczo-indywidualne teraz się wreszcie i w tej dziedzinie większy nacisk kładzie, inny w zakresie zjawisk literackich, wśród których rolę czynnika receptywnego, uznaną już zresztą przez Shaftesburyego, długi czas zupełnie niemal ignorowano. W zakresie sztuki moment indywidualny ma na skali zjawisk kultury znaczenie największe. Ale i tu oczywiście inaczej się sprawa przedstawia na niższym stopniu rozwoju kultury, gdzie te indywidua są jednorodniejsze, podobniejsze do siebie, niż na wyższym stopniu rozwoju, gdy się różnicują i pośród nich wybijają się potężne osobowości. Pociągnięta przez Herdera przy Homerze tak trafnie granica między poezją „naturalną" a artystyczną tę właśnie różnicę potęgi indywidualnej twórczych jednostek oznacza. Do tej różnicy stopnia redukuje się też ta przepaść, którą niedawno jeszcze między poezją ludową a artystyczną kopać było w modzie. Oczywiście, że im różnice indywidualne między twórcami są mniejsze, tem środki wyrazu w poezji są bardziej typowe. I tem się tłumaczy też właściwy poezji ludowej styl, który ją w tym charakterze znamionuje.

Ale osobowość twórcy, ten pra-fakt, do którego dochodzi historyk literatury, trzeźwo się patrzący na proces dziejowy, nie jest nam dana bezpośrednio. Jest ona pra-faktem historyczno-literackim w znaczeniu psychologiczno-genetycznem, ale nie logicznem. Bezpośrednią daną w badaniach historyczno-literackich

[1]) Lewin L. S c h ü c k i n g Literaturgeschichte und Geschmacksgeschichte. „Germanisch-romanisch Monatsschrift," T. V (1913), s. 561.

jest tekst,[1]) on stanowi punkt wyjścia badania, ustalenie tekstu i jego historja — pierwszy krok badania. Tekst może mieć dla badacza wartość bezpośrednią jako przedmiot badania, lub tylko pośrednią jako środek badania, jako źródło do poznania tekstu, będącego przedmiotem dociekań.

Tekst jest przekazany na piśmie, choć treść jego pierwotnie może tylko przekazywana była ustnie. Materjalne zbadanie tekstu, przy dawniejszych pomnikach zwłaszcza nieodzowne, przy utworach nowszej literatury zwykle nie odgrywa roli zasadniczej. Niezbędnym warunkiem interpretacji tekstu jest znajomość języka. Historja języka musi pozostawać w najściślejszym związku z historją literatury. Bez głębokiego znawstwa języka pod względem tendencji jego rozwoju, jego charakteru, wszelkie badanie historyczno-literackie jest chodzeniem po omacku, zajęciem dyletanckiem. Historja języka jako najpierwotniejszego, niemniej jednak już w tem pierwotnem stadjum — a czasem zwłaszcza w niem — artystycznego środka wyrazu musi być ściśle i organicznie związana z historją literatury.

Język jest wprawdzie najbardziej tradycyjnym elementem utworu poetyckiego, ale już w nim występuje przecież indywidualność autora w tworzeniu słów, budowie zdań. Wyrazem indywidualności tej jest styl, t. zn. całe ujęcie i przedstawienie surowego materjału. I tu oczywiście dziedzictwo tradycji ujawnia się, choć nie w tej mierze, co przy języku. Rodzaj literacki nie jest podobnie jak i język czemś, co samo z siebie powstaje a powagę swoją zawdzięcza ostatecznie inicjatywie jednostki, z której twórczego łona został poczęty. Kto więc ulegając fałszywym analogiom czyto nauk przyrodniczych, czy też historji sztuki, zatrzymuje się tu i śledzenie przemian form rodzaju i stylu uważa za właściwe zadanie historji literatury, ten staje w połowie drogi, historja literatury jest dla niego cmentarzyskiem pięknych pomników o różnych formach i stylu. Historja literatury „bez autorów" może być polem popisu dla wytwornych estetów i subtelnych smakoszów literackich, ale jest zapoznaniem właściwego charakteru literatury, która jest czemś więcej, niż zaspokojeniem tylko potrzeb nawskróś estetycznych, bo zarazem odbiciem przeżyć psychiki narodu w danej chwili, którym genjusz wybranych jednostek w swych dziełach dał wyraz. Modyfikacje zaś, jakim ten wyraz — w najszerszem słowa znaczeniu pojęty — ulega, nie są jakąś samoczynną przemianą, lecz powoduje je genjusz czy talent autora[2]). Zamykać oczy na to, to znaczy rzeczywistość historyczną fałszować.

[1]) J. Nadler, Die Wissenschaftslehre der Literaturgeschichte. Versuche und Anfänge („Euphorion", T. 21 (1914), s. 1. nast.).

[2]) U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Sapho und Simonides. Berlin, 1913, s. 3. i nast.

Nie brak wszelako z drugiej strony badaczy, którzy nad tym wyazem w dziele literackim zbyt pochopnie a niemal całkiem przechodzą do porządku dziennego, których interesuje prawie wyłącznie treść a przeważnie zawartość dzieła literackiego. Co do treści to zaznaczyć wypada, że badanie rozwojn pewnych wątków tematowych i przemian motywów, ma tylko o tyle sens, o ile się uwzględnia, jak poszczególne twórcze jednostki je ujmują. Mówi się wprawdzie„ że ujęcie tego czy owego tematu lub opracowanie motywu zależne jest od ducha epoki danej i charakteru narodu, ale ten duch czasu i ta fizjognomja narodu ujawnia się właśnie w tem, jak autor dany temat ujmuje i opracowywa. I tu więc ostatecznie do jednostki jako tego prafaktu sięgnąć wypada, o ile nie chcemy obracać się w sferze nieuchwytnych ogólników. Bo to, że ten temat czy ów motyw w danym czasie i środowisku staje się aktualnym, dokonywa się ostatecznie przez temperament twórczy pewnej jednostki.

Dla niektórych badaczy wreszcie zawartość dzieła, a więc bądźto pewne idee, bądź też typowe refleksy uczuciowe na pewne doznania życiowe stanowią przedmiot istotny historji literatury. Ten punkt widzenia przeważał i przeważa w polskiej historji literatury. Tłumaczy się to przewagą pierwiastka ideowego w literaturze polskiej w epokach najświetniejszego jej rozwoju. Pierwiastek polityczny odgrywa wybitną rolę już nawet w polskiej literaturze pięknej wieku XVI (Kochanowski) a patryotyczno-filozoficzny w twórczości narodowych wieszczów. Dla Hegla i jego szkoły literatura i poezja była jedną z form objawienia się ducha absolutu, śledzenie więc przejawów tego ducha w zawartości dzieł literackich, dla innych — z pewną modyfikacją poglądu Hegla — śledzenie przemian „ducha narodu“ w literaturze samoistnie i niby spontanicznie się rozwijającego, było zadaniem i celem historji literatury. Ale pominąwszy już takie metafizyczne mrzonki syntetyków, dla niektórych analityków przedstawienie dziejów myśli pewnego poety czy kierunku stanowi problem najważniejszy. I taki historyk literatury staje w połowie drogi swego właściwego badania, historja literatury jest dla niego systemem pewnych idei o różnych kierunkach i tendencjach. Taka historja literatury jest znowu polem do popisu dla filozofów i historyków filozofji, których intencja badania jest zupełnie inna. Bo literatura jest czemś więcej niż systemem pewnych idei i splotów uczuć, ma bowiem przecież zaspokoić też pewne estetyczne potrzeby człowieka, czyni zaś to dzięki twórczej energii jednostek wybranych.

Z trzech zasadniczych pierwiastków poezji i literatury pięknej, któremi są: treść, forma i zawartość, żaden sam przez się nie wyczerpuje istoty dzieła literackiego i żaden sam przez się — chyba tylko w formie nieodzownych czasem prac przygotowaw-

czych — nie może być przedmiotem badania literackiego. Ich ścisłe organicznie powiązanie w całość, stanowiące o wartości danego tworu, dokonywa się właśnie przez jednostkę twórczą. Zasadniczym problemem historyka literatury jest: jak poeta, twórca daną zawartość formuje w danej treści.

Literatura jest wprawdzie w istocie swojej wyrazem tego, co się przeważnie zwykło zwać duchem czy duszą narodu, a poezja jest oczywiście sztuką, ale i literatura i poezja, w ścisłem słowa znaczeniu, jest tworem i dziełem jednostek twórczych. A o tem historykowi literatury w żadnym razie zapominać nie wolno!

Warszawa

W. BOROWY.

Drużbacka i pani d'Aulnoy

(„Fabuła o Xiążęciu Adolfie").

W zbiorowo opracowanych a wydanych przez Akademję „Dziejach literatury pięknej w Polsce" („Encyklopedja polska", t. XXI—XXII) w rozdziale, traktującym o powieści z epoki saskiej, czytamy co następuje: „Z głośniejszych obcych autorów zawitała do nas jeszcze podówczas Marja Aulnoy: znany jej utwór Historja angielska politico-moralis Hipolita Milforta z Duglas z Julją córką hrabi z Warwicku awantury przyjaźni opisująca przełożył Józef Raczyński, posługując się pośrednictwem francuskiem. Oprócz powieściopisarki angielskiej znalazł tłumacza pisarz niemiecki Chrystjan Gellert"... (II, s. 94). Ustęp ten oparty jest na nieco błędnych informacjach.

Pominąwszy błąd w tytule powieści (może drukarski): Milforta zamiast millorta (= mylorda), mylne jest mniemanie, jakoby pani d'Aulnoy była Angielką. Była to w rzeczywistości Francuzka, a („znane" istotnie) jej utwory nie posiadają nic wspólnego z językiem angielskim. Tłumacząc jej powieść, Józef Raczyński nie „pośrednictwem francuskiem" się posługiwał, ale przekładał z oryginału francuskiego.

Pełne nazwisko tej autorki brzmi: Marja Katarzyna Jumelle de Berneville hrabina d'Aulnoy. Głośna współcześnie (w końcu XVII wieku) dla swych sentymentalnych i historycznych romansów, do dzisiejszego dnia jest ceniona i czytana jako autorka artystycznych baśni (uważanych przez Francuzów za najlepsze obok perraultowych). Baśni te („l'Oiseau bleu", „la Belle aux cheveux d'or" i t. p.) są wydawane w popularnych serjach, takich jak np. „les Meilleurs auteurs classiques français et étrangers", „les Cent Chefs-d'oeuvre qu' il faut lire" i in. i w bibljotekach dla dzieci. O autorce ich podają wiadomości nie tylko

specjalniejsze opracowania dziejów powieści francuskiej, ale także skromne nawet wydawnictwa encyklopedyczne, jak np. mały Larousse albo nasz mniejszy Orgelbrand. Najobszerniej w ostatnich czasach pisał o niej M. von Waldberg w dziele „Der empfindsame Roman in Frankreich“ (1906, t. I., s. 259—284).

Powieść, którą w r. 1743 przyswoił językowi polskiemu podczaszyc wieluński, Józef Jan Nepomucen Raczyński, ukazała się w oryginale w r. 1690 pod tyt. „Histoire de Hypolite, Comte de Duglas...“ Tłumacz polski nazwał ją „historją angielską“ ze względu na temat; chcąc zaś widocznie szczególniej tym angielskim „egzotyzmem“ pociągnąć czytelników, zmistyfikował ich (jak to się wtedy zresztą ciągle praktykowało) informacją na karcie tytułowej, że to rzecz „z angielskiego języka na francuski, z francuskiego na polski przetłumaczona“. Tej zwykłej literackiej mistyfikacji dał się zwieść jeszcze dzisiejszy uczony, współpracownik akademickiej „Encyklopedji polskiej“.

A „Historja angielska“ zasługuje z kilku względów na staranniejsze potraktowanie w historji naszej literatury. Należy ona do nielicznych w epoce saskiej tłumaczeń prozaicznych z nowszej literatury zachodniej, przełożona jest bardzo ciekawym językiem, była u nas poczytna (w r. 1756 wyszło drugie wydanie przekładu Raczyńskiego); co zaś najważniejsza: dostarczyła ona Drużbackiej wątku do poematu: „Fabuła o Xiążęciu Adolfie“. W drugiej mianowicie części tej powieści jest wstawka nowelistyczna: „Fabuła, którą Hippolit pod zmyślonym Imieniem Hiacynta, ucznia Malarskiego, Xieni de S. Meno dla rozrywki powiada“; — ta właśnie Fabuła jest zupełnie oczywistym, nie ulegającym wątpliwości wzorem Fabuły Drużbackiej.

Przypomnijmy naprzód w krótkości treść utworu „skarbnikowej żydaczewskiej“ (drukowanego po raz pierwszy w r. 1752 w „Zbiorze Rythmów“, wydanym przez Załuskiego). — Krótkiem streszczeniem jest już jego — długi — tytuł: „Fabuła o Xiążęciu ADOLFIE, Dziedzicu Roxolanij, którego Czas przez lat trzysta szukaiąc, znaleść nie mógł; przypadkiem powracaiąc z Wyspy szczęśliwości od tegoż Czasu złapany, śmierci prawu zadosyć uczynić musiał, które dla wszystkich naydłużey żyiących ludzi postanowione“. — Książę Adolf zabłąkał się pewnego razu na polowaniu i dostał się do tajemniczej groty, która, jak się okazało, była siedzibą Eola i podwładnych mu wiatrów. Od jednego z tych wiatrów — Zefira — dowiaduje się o wspaniałej „wyspie szczęśliwości“, na której mieszka nieśmiertelna i przepiękna bogini szczęścia. Zachwycony Adolf pragnie dostać się do tej groty i prosi Zefira, aby go przeniósł na skrzydłach. Zefir ulega namowom i czyni zadość prośbie Adolfa; przyodziawszy wprzódy awanturniczego księcia w płaszcz, który go

czyni niewidzialnym. Na cudownej wyspie znajduje Adolf mnóstwo ślicznych rzeczy, najbardziej wszakże zdumiewa go przedziwny pałac, wzniesiony ze złota i drogich kamieni. Do pałacu tego zrazu nie może wejść, bo „schodow do weiścia nigdzie nie znayduie"; dopiero dostrzegłszy, że jakaś piękna panna spuściła po sznurze z okna pałacowego złoty koszyk, a inna — na dole — układa weń kwiaty, otulony niewidzialnym płaszczem — wskakuje do owego kosza i wraz z kwiatami dostaje się do wnętrza gmachu. Tu przysłuchuje się naprzód śpiewom nimf, a potem śpieszy wraz z niemi do jednej z dalszych sal — przed tron bogini. Olśniony jej niebiańską pięknością, zapomina o swoim płaszczu; ten spada i oto postać intruza ukazuje się nimfom i ich królowej. Bogini gniewa się naprzód na nieznanego śmiałka, wkrótce atoli daje się ubłagać jego prośbom i ująć wyznaniom miłości, z któremi Adolf nie zwleka; nie wzdraga się też z ofiarowaniem mu serca i państwa i bierze go sobie za męża. W niezamąconem szczęściu żyją, nie myśląc o czasie. Przypadkiem dopiero — z żartobliwych mów bogini — dowiaduje się Adolf, że już minęło lat trzysta. Na wieść o tem budzi się w nim ciekawość co do losów ziemi ojczystej i żal, że „sławy po sobie żadney niezostawił". Bogini na te jego słowa mdleje, a potem czyni małżonkowi gorzkie wyrzuty; wkońcu wszelako pozwala mu na podróż do ojczyzny i daje boskiego konia Biszara, polecając, aby — jeźli chce uniknąć nieszczęścia — nie zsiadał z tego rumaka, „poki w dziedzicznych nie stanie granicach". W drodze napotyka Adolf starca, przywalonego wozem i wzywającego pomocy. Gdy, zsiadłszy z konia, zbliża się do niego, starzec podnosi się gwałtownie, chwyta Adolfa i dusi: był to Czas, który od trzystu lat napróżno szukał zaginionego księcia, by wykonać na nim swoje prawo „mordercy wszech rzeczy". Zwłoki zabitego unosi Zefir na wyspę szczęśliwości. Zrozpaczona bogini, poznawszy „iak wielka własność, moc, powaga Czasu", zamyka swoje państwo tak, że już nikt ze śmiertelnych nie może trafić do niego; oznajmia też, że „odtąd nikt kontent nie będzie zupełnie".

Że wierszowana powieść Drużbackiej nie jest oryginalna, tego można się było domyślić z jej własnych słów, powiedzianych we wstępie: „ten czytam apokryf; kto go wymyślił, nie pytam". Trafnie też przypuszczał Pilat[1]), że „treść jest wzięta z jakiegoś romansu francuskiego". Bardziej jeszcze zbliżył się do prawdy prof. Porębowicz, utrzymując, że „Fabuła" jest pośrednią lub bezpośrednią przeróbką jakiejś nowożytnej powieści (francuskiej czy włoskiej), osnutej na paru motywach l a i s

[1]) „Historja poezji polskiej", T. III., s. 260.

średniowiecznych[1]). Otóż cała treść poematu Drużbackiej — ze wszystkiemi wymienionemi wyżej i licznemi innemi szczegółami, z głównym morałem, imionami osób i t. d. ma źródło w baśni pani d'Aulnoy. Temat owej baśni nie jest samodzielnem dziełem francuskiej autorki; wiąże się on z różnemi podaniami i poematami średniowiecznemi;[2]) pani d'Aulnoy wszakże ukształtowała dawne motywy wielce oryginalnie; o tem zaś, że Drużbacka przy pisaniu „Fabuły“ korzystala właśnie z jej noweli, a nie z czego innego, przekonywa tożsamość szczegółów treściowych bardzo licznych i to nie tylko zasadniczych, ale także ubocznych. Poprostu powiedzieć trzeba, że poemat skarbnikowej żydaczewskiej jest wierszowaną parafrazą baśni „Hippolita millorta z Duglas“.

Pierwsze wydanie przekładu francuskiej powieści wyszło w r. 1743; „Fabuła o Xiążęciu Adolfie“ w r. 1752. Jest tedy rzeczą bardzo prawdopodobną, że Drużbacka przerabiała ów właśnie przekład polski a nie oryginał: zwłaszcza, że jej znajomość francuzczyzny nie jest pewna[3]) (Krasicki mówi, że nie znała żadnego obcego języka). Pytanie, jak było w istocie, dałoby się może bez wszelkich wątpliwości rozstrzygnąć, gdyby wciągnąć do rozważań zarówno tłumaczenie polskie, jak i tekst oryginalny. Z tak gruntowych atoli dociekań musiałem narazie zrezygnować, nie mając w Warszawie do rozporządzenia francuskiego wydania powieści pani d'Aulnoy. Może ktoś, pracujący w dogodniejszych warunkach, uwagi niniejsze uzupełni. Obecnie wypadło zadowolić się porównaniem „Fabuły o Xiążęciu Adolfie“ z przekładem Raczyńskiego.

Zanim się wszelako przystąpi do zestawienia tekstów, trzeba wprzód wiedzieć, jaka jest dokładność tłumaczenia podczaszyca

---

[1]) Recenzja prac Kawczyńskiego o „Amorze i Psysze“ (Pamiętnik Lit., 1903, s. 122).

[2]) Waldberg (l. c., I., s 262 i 474) wskazuje pokrewieństwo jej ze średniowiecznym wierszem włoskim „Trattato della superbia e morte di senso“. Prof. Porębowicz (l. c.) wymienia kilka utworów średniowiecznych, w których powtarzają się motywy, w tej baśni użyte. Tak np. w l a i o Guingamorze rycerz „gubi się, goniąc za białym dzikiem; spotyka wróżkę w kąpieli, zabiera jej bieliznę..., wzamian otrzymuje miłość, przebywa w jej pałacu lat 300, które wydają mu się trzema dniami; wyszedłszy stamtąd i skosztowawszy owocu ziemskiego, staje się w jednej chwili zgrzybiałym starcem“. „Inny motyw, mianowicie ten, że młodzieniec dostaje się do wnętrza cudownego pałacu w koszu kwiatów, znajduje się w poemaciku średniowiecznym „Flore et Blancheflore“ i w jego późniejszych naśladownictwach, jak „Filocolo“ Boccacia“.

[3]) Zob. Pilat, j. w., T. III., s. 260.

wieluńskiego. Na rozjaśnienie tej kwestji pozwalają nam urywki z romansu pani d'Aulnoy, cytowane w książce v. Waldberga. Porównajmy je z odpowiedniemi ustępami w naszym przekładzie.

Hypolite commença de devenir mélancolique, Julie de son côté étoit rêveuse, ils vouloient par tout être ensamble, ils se cherchoient par tout, et lorsque ils s'etoient trouvez, ils soupiroient tout bas, et se parloient peu, ils passoient des heures entières à se regarder d'une façon languissante, ils s'abandonnoient à cet innocent plaisir, et tout d'un coup y faisant réflexion, ils rougissoient, baissoient les yeux et tomboient dans une profonde rêverie.

(s. 267—268)

HIPPOLIT strasznie począł melancholizować, JULIA tákże często się zapominála, chcieli záwsze być pospołu, szukali się záwsze ieden drugiego, á iák się zeszli, to sekretnie wzdychali, mało co wzáiemnie mówiąc; czásem po cáley godzinie trawili, oká z siebie nie spuściwszy, potym nagle się reflektowawszy záwstydzili się, znowu zaś spuściwszy oczy, spolnie do melancholii powracąli.

(s. 8—9)

— elle n'avoit jamais paru si belle et si languissante, une pâleur qui ne la défesoit point, ses grands yeux devenus plus doux par l'accablement de son esprit, sa tristesse: enfin tout cela ensemble lui donnoit des charmes, bien loin de lui ôter.

(s. 268)

Nigdy pięknieyszą się niezdáłá, áni ták wdźięczną, iák w ten czás; tey wdźięczności nic bladość nieszkodźiłá, oczom iey náwet wiele to przydáło wdźięku, że z nich zmieszánie iakieś widźiane było: náostátek wszytko ozdoby iey przydawało, miasto coby uymować miało.

(s. 56)

Elle l'aima plus que elle même et il l'aima plus que lui même; tout ce que l'amour a des douceurs, tout ce que l'esprit a de vivacité, tout ce que le coeur a de délicatesse se faisoit ressentir à ces tendres Amans.

(s. 262)

— zákochałá się w nim bardźiey niż sáma w sobie, on tákże z nią wzáiemną certował uprzeymością. Wszystko to, cokolwiek miłość ma w sobie wdźięcznego y czym ukontentować może, wszytko czymkolwiek dowćip y żywość szczyćić się może, wszytko cokolwiek serce ma w sobie delikatnośći, kosztowali ći dway ták zácni Amanći.

(s. 98)

Te i inne jeszcze ustępy, podane w dziele v. Waldberga,[1]) pozwalają na stwierdzenie, że podczaszyc wieluński starał się tłumaczyć wiernie, dążąc do oddania nawet właściwości stylowych oryginału, i że naogół udawało mu się to jako tako. To też porównanie jego przekładu z „Fabułą“ Drużbackiej wystarcza zupełnie do stwierdzenia zależności „Safony“ czasów saskich od pani d'Aulnoy (bez względu na to, czy to zależność bezpośrednia, czy też pośrednia — via owego właśnie przekładu).

W porównaniu tem można poprzestać na pewnych — dowolnie wybranych — szczegółach. Zacznijmy od początku. — Baśń pani d'Aulnoy rozpoczyna malowniczy i nastrojowy opis kraju Roxolanii. U Drużbackiej zastępuje go dwunasto-wierszowy wywód na temat, że wszyscy muszą umierać. Po tych prologach następuje u obydwóch autorek charakterystyka księcia Adolfa i jego ludu.

„To Państwo rządzone było przez młodego Xiążęćia iednego, imieniem Adolfa, ktory ták szczęśliwy, urodźiwy y mądry był,

„Ten Xiążę zacny z godnych idąc [przodkow,
Wzrostem, pięknością, dobrocią ro- [zumem
W ich ślady wkraczał“...
„Nie mász co więcey mowić o XIAŻĘCIU ADOLFIE tylko szczegulne [pochwały“...
(s. 210)

że trudno było do wierzenia — żeby tak dźiki y gruby kray miał ták zacnego światu Xiążęćia wydáć“. (s. 91)[2])

„Szczegulne ztąd miał umartwienie [w życiu,
Że iedynaká Rodzicy odumrą
W Narodzie dzikim, gdzie w sławy [nabyciu
Wszyscy leniwi siedzą iak pod [umbrą,
Światła znać nie chcą, by ich [oświeciło,
Z bydląt rozumne ludzie poczyniło“.
(s. 211)

„Tych został Adolf Satyrow Dzie- [dzicem,
Tęskni, że Rządzcą iest ták głupich [osłow“...
(s. 212)

[1]) Zwłaszcza urywki obszerniejsze na s. 269 (w tłumaczeniu Raczyńskiego s. 56) i na s. 263—264 (u Raczyńskiego s. 129).

[2]) Cytaty według wydań pierwszych: Raczyńskiego z 1743, Drużbackiej z 1752 r.

Głównem zajęciem ludu Roxolanii jest łowiectwo. Wedle pani d'Aulnoy ogranicza się ono do białych niedźwiedzi. U Drużbackiej znacznie większa rozmaitość zwierzyny, ale i u niej białe niedźwiedzie zajmują pierwsze miejsce.

„Lasy támeczne są niezwyczayney obszernośći, gdźie niedźwiedźie białe wielkie szkody czynią. Lud támeczny ustáwicznie z niemi woynę toczy, biią ich, ále nie bez wielkiey pracy y niebespieczeństwá, y tá zábawa iest nayzacnieysza y nadzwyczaynieyszá támtego narodu".

(s. 91)

„Ta w grubym rodzie iedyna zá-
[bawa,
W puszczách bezdrożnych z zwie-
[rzem woynę toczyć,
Gdzie tylko hałas, huk, codzienna
[wrzawa,
Czy świt nástaie, czy się zácznie
[mroczyć,
Echo brzmi w polách pomieszáne
[z głosy,
Aż poki Zorza nie rozpuści włosy.
Białe Niedźwiedzie wielkości ná d
[wiárę
Ostrymi w piersi Rohatynmi kolą.
Dziki rozsiadłe, choć kły maią stare,
Biorą ná oszczep, y z nich mięsa
[solą,
Zubry kárczyste ták trafiáią w czo-
[ła,
Ze z nog spadaią, kręcą się do koła.
Jeleniá byle między skałmi zoczył,
Lub kozę dziką gryzącą modrzewy,
Strzałę puściwszy, krew z niego
[wytoczył,
Z kozy w puł żywey wiszą z boku
[trzewy.
Sarny pierzchliwe wegnawszy na
[lody,
Biiąc, nie wiedzą, którą z nich
[bráć wprzody.
Takim sposobem ten lud dziki
żyie".

(s. 211—212)

W baśni francuskiej młody Adolf „ieszcze w dwudziestym niebył roku, kiedy iuż wielką wytrzymáł był woynę przećiwko Moskwie, na ktorey pokazał niestrwożoną dźielność swoią y rozsądek znaczny". Drużbacka ten szczegół pomija, szerzej zato omawia myśliwskie zabawy bohatera, u pani d'Aulnoy potraktowane sumarycznie.

Pewnego razu, zapędziwszy się za zwierzem, Adolf zabłądził w lesie. Tymczasem nadszedł wieczór i burza.

„postrzegł na ten czas, że sam był został, a wieczor blisko nadchodził“

„Opuszczon w puszczy Pan od [swych sług własnych.
A noc y chmura ciemne ścielą [żagle“.

„W iednym momencie cokolwiek ieszcze zostawało dnia, tak się zaćmiło, iak nayćiemnieysza noc niewidźieć było, chyba z błyskawic, pioruny okrutne czyniły grzmot, wiatr, deszcz tym większey przyczyniali zawieruchy“.
(s. 92)

„Wicher powstanie, łamie dęby, [sosny
Pioruny biią koło samych uszu“.

„Grad sypać zacznie, deszcz iak [z kadzi leie“.
(s. 214)

Szukając kryjówki, natrafia na jakąś jaskinię.

„Deliberował długo, niż tam wszedł, rozumieiąc: że to było mieszkanie zboycow, ktorzy pustoszyli kraie tamte pobliższe“ —

....„ma myśli niepłonne,
Ze kilkudziesiąt Zboycow tam mie- [szkało,
Ktorzy w tym kraiu tak wielu po- [drożnych
Złupili“.

„ale iako serca Monarchow y Xiążąt maią zawsze cokolwiek śmielszego y odważnieyszego w sobie niźli inszych ludzi, wszedł odważnie do pomienioney iaskini“...
(s. 32)

„Tylko że serca Pańskie nie są [skłonne
Do prętkiey trwogi, więc przystąpi [śmiało
Przed prog jaskini“...
(s. 216)

Okazuje się, że grota owa jest stolicą Eola. Kiedy Adolf przybywa, żadnego z wiatrów niema, przyjmuje go tylko żona eolowa. Powoli dopiero schodzą się wiatry do swego siedliska i opowiadają o przejściach całodziennych. Najbardziej zainteresowała Adolfa opowieść najmłodszego z nich Zefira, który tego dnia był w ogrodzie bogini szczęścia. Nasza pisarka opowiada to w takim samym porządku i z temi samemi szczegółami, co pani d'Aulnoy, dodając tylko to i owo od siebie, a to i owo trochę zmieniając. Dla przykładu porównajmy ustęp z opowieści Zefira.

„byłem w ogrodźie Bogini szczęśćia, przechadzała się ona z wszystkiemi Nimfami swemi, iedne z nich pasma czyniły z kwiatow, drugie na pięk-

„Byłem w Ogrodzie Bogini od [szczęścia.
„Tam się z N i m f a m i długo ba- [wiąc w nocy,

ney spoczywaiąc murawie, niebroniły mi tego, żem miłey mogł z niemi zażywać rekreacyi, było takich niemało, które tańcowały po swoich pieśniach"...

(s. 33)

Moiey w ochłodzie żądała pomocy.
Jedne Bukiety wiły dla zabawy
Drugie śpiewaniem przeszły głos [słowiczy,
Trzecie dopadłszy zieloney murawy,
Sam ie Apollo grać na lutniach [ćwiczy.
Zadna z nich do mnie nie miała [urazy,
Chociażem którey zletka podniosł [Gazy.
Inne tańcami, inne szybkim sko-[kiem
Czas miły trawią, goniąc się wzá-[wody,
Trudno nog doyżrzeć nayciekaw-[szym okiem,
Aż zmordowane pobiegły do wody.
Jam siedział nisko, gdzie był potok [wąski
Widziałem nogi tylko po p.... i."

(s. 225—226)

Ze skromności osobliwej widocznie — niewinne „podwiązki" w ostatnim wierszu Drużbacka wykropkowała. (Może zresztą uczynił to wydawca jej — biskup Załuski).

Zachwycony tą opowieścią książę prosi Zefira, by go zaniósł do kraju bogini szczęścia. Zefir przedstawia mu niebezpieczeństwa takiego przedsięwzięcia, ale ostatecznie zgadza się mu je ułatwić.

„Odpowiedźiał mu Zefir, żeby ta intencya zbyt niebespieczna byłá, ále powiedá: ieżeli masz tylo sercá y cale się mey oddasz manudukcyi, przychodźi mi ná myśl ten sposob, żebym ćię ná swe wźiął skrzydłá, y ták ćię przez powietrze, gdźie sobie życzysz, zaniosę. Mam ia płaszcz ieden, ktory ci dam; ten kiedy z źielonej strony będźiesz nośił, będźie miał tę moc, że ćię nikt obaczyć nie będźie mogł, bo tego bardzo trzebá dla konserwacyi żyćia twego, ponieważ stroże támtey kráiny nieinsi są, tylko strászliwe mon-

„Jużem ci, rzecze Zefir, raz po-[wiedział,
Ze uporczywie tam chcesz być [nieboże,
Gdzie nikt żyiący z Bogami nie [siedział,
Zeby bez ciernia kwitneły ci roże,
Wprzod się przygotuy ná ty-[siączne chłosty,
Nim cię ná pierwsze przed ray [wpuszczą mosty.
Ale kiedyś iest tey serca odwagi
Być tam koniecznie, gdzieś sobie [założył.
Jeźliś ták mężny przyiąć wszelkie [plági

strá, którym się żaden śmiertelny człowiek, by też naymężnieyszy był, obronić nie może. Adolf tak sobie życzył zacząć tę áwanturę, że lubo propozycya Zefirá dość byłá niebespieczna, przyiął ią iednák z wielką ochotą".

(s. 34)

Zebyś się po nich nie cofnoł, nie [strwożył,
Já to z przyiaźni ku tobie u- [czynię,
Zanieść przyrzekam kędy są [Boginie.
Ty zaś ADOLFIE ufay mi y wie- [rzay,
Zday wolą twoią pod Zefira [władzą,
Słuchay przestrogi, w bok nigdzie [nie zmierzay,
Moie cie skrzydła lotne zápro- [wadzą
Na Wyspę, tylko oddaj się o- [piece
Ich, á Ja z Tobą wiadomy po- [lecę".
(s. 231—232)

„Straż tego mieysca niezwyczayna [broni,
Smoki trzyłbiste, Niedzwiedzie, [Tygrysy".
(s. 232)

„Jest to Labirynt, krętych ścieszek [Matnia,
Jakiegoś metra wysadzony sztuką".

„Reflektuy że się, moy ADOLFIE, [wprzody".

„Ach moj Zefirze, rzecze ADOLF [nagle,
Jużże mnie nie martw y serca [nie baday,
Rozpostrzyż swoich pięknych skrzy- [deł żagle,
Zawołay ná mnie: iuż ADOLFIE [wsiaday"
(s. 233)

„Na to mu Zefir: kiedyś tak uparty",

„Przynáymniey mnie w tym słu- [chay, miły XIĄŻE,

Co cię od wielu złych przygod
[zachowa.
Mam płaszcz zielony, tym grzbiet
[twoy obciążę,
W tym skarbow moich złożona
[połowa,
Bo kiedy się nim okryię w dzień
[biały,
Ludzkie mnie oczy nie będą
[widziały.
Pilnuy go dobrze, álbo przypasz
[pasem,
Żeby przypadkiem iakowym nie
[zginął.
Poki ten z ciebie ná ziemię
[nie spádnie,
Poty przebiegow twoich nikt
[nie zgadnie.
Nie tylko ten płaszcz, lecz całe
[cetnáry
Wal ná mnie, rzecze ADOLF do
[Z e f i r a"
(s. 234)

Zefir tem chętniej zgadza się na podróż do państwa Bogini szczęścia, że się zakochał w pewnej róży z jej ogrodu (w róży, „która iest fantazyi y animuszu delikatnego"). Podróż napowietrzna krótko opowiedziana w noweli francuskiej — w poemacie polskim rozwleczona jest na czterdzieści kilka sekstyn, co czyni ją znacznie mniej zajmującą, zwłaszcza, że Drużbacka naszpikowała ją rozmaitemi morałami i przypomnieniami klasycznemi; żadnego przytem ważniejszego szczegółu z noweli w tych wierszach nie brak; i w polskim np. i we francuskim utworze przelatuje Zefir nad Kaukazem; i w jednym i w drugim martwi się Adolf, że Bogini szczęścia nie zrozumie jego języka, na co Zefir:

„Nie frasuy się, odpowiedźiał mu. Bogini tá uniwersalna iest, y ták rozumiey, że w krotce zmowisz się z nią".
(s. 96)

„O rzecz się máłą, ADOLFIE, frą-
[suiesz,
Jako masz mowić od Fortuny
[z Xiężną;
Prożne zawody w głowie sobie
[suniesz.
Alboż Bogini ták iest niedołężną?
Przeniknie twoiey podróży in-
[trygi,

Miłość potráfi zmowić się ná [migi“.
(s. 243)

Piękny opis uroków wyspy szczęścia (podziwiany słusznie przez v. Waldberga) — jak i inne ustępy — Drużbacka rozwleka:

„powietrze ták tám pachnęło, iáko naywonnieyszy perfum, rosá y deszcz támeczny dźieśminu álbo pomaráńczowych kwiátów miał odor. Fontánny áż ku sámym obłokom ćiskały wody, lasy okoliczne z bardzo osobliwych złożone były drzew. Pola y łąki, niezwyczaynym zásłane kwiećiem, strumienie przezroczyste iák kryształ ze wszystkich stron spadały. Ptastwo rożliczne swym wdźięcznym głosem ná przemiany śpiewało, frukty y insze pożytki źiemi bez stáránia ludzkiego wszędźie buyno widźiane były; ná każdym mieyscu stoły delikátnemi zástáwione potrawami ná iedne skinienie były“.
(s. 95)

„Zapach przyiemny ze wszech stron [zawiewa“,
„Z rosy wieczorney lub ze dzdzu [perfumy“
(s. 248)

„Odor Dzielśminów, Lilij, Roż, Fiałków“.
(s. 243)

Fontanna chociaż náturalnie niska
Pompy niewidać zkąd moc bierze [woda,
A pod obłoki sto strumieniow [pryska,
Okiem niedoyzrzeć, kto impetu [dodá,
O kilkaset mil albo daley ieszcze
Dosiąże, ludzie składaią ná [deszcze“
(s. 249—250)

„Láski nie wielkie, umyślnie sa[dzonc“

„Cytryn, Pomorończ, Oliwek, [Kásztanow
pełno; znáć ten Bor náznaczon [dla Pánow,
Podszyte knieie gęstemi krzewiny,
To Laur, to Bukszpan, to Cyprys, [to Bobek,
Ztąd rodzay wzięły piękne rozmá[ryny“.
(s. 248)

„Pola zbyt żyzne bez działu wy[miaru“
(s. 249)

»Obszerne łąki w cudne kwiaty
[stroyne»
(s. 243)

»Potoki wkoło pol y łąk się snuią.
Niemasz kogoby, dokąd biegną,
[spytać;
Nie znać tu, żeby wylewały z lądu,
Bo ni głębiny nie maią, ni
[prądu,
Widzieć Kaskady, iak przez drobne
[ząbki
Żyłkami ze skał subtelnemi płyną,
Potym się w cienkie rozlewaią
[rąbki.
Znać zkąd wychodzą, niezgadniesz,
[gdzie giną«.
(s. 249)

»Na głosy ptasząt nie umykał ucha«
(s. 252)

»Dwakroć do roku ziemia zboża
[rodzi,
Nikt tu Ogrodow płotami nie
[grodzi«
(s. 249)

»Obaczy stoły suto zastawione«.
»Smaki w potrawach modno za-
[prawione«
(s. 251)

Przytoczyliśmy z opisu „Fabuły o Xiążęciu Adolfie" te tylko szczegóły, które odpowiadają szczegółom baśni pani d'Aulnoy; Drużbacka łączy z niemi szczegóły jeszcze inne. Podobnie rozciągnięty jest opis cudownego pałacu. U pani d'Aulnoy czytamy o nim krótko: „Ale wszytko, com powiedźiał, przechodźił Pałac; mury iego z Agatow y inszych przepysznych kámieni złożone były, wszystkie záś ozdoby árchitektury z dyámentow y z pereł, złotá záś táka byłá obfitość, że ni cegłá, ni kámień prosty mieyscá tám niemiał. Wszytkie porządki y galanterye, ták do wygody, iáko y do magnificencyi należące, co naydowćipnieyszych Nimf zrobione były ręką, bo ták wewnątrz ozdobny był Pałac, że we wszytkich rzeczách koszt z dowćipem certował spolnie" (s. 95). Drużbacka zaznacza również brak zwykłych materjałów budowlanych („wapná, piasku, wody, cegły"); jest

u niej i agat i djamenty i perły, i złoto, ale obok nich jeszcze wiele innych drogich kamieni („Topaz, Amatyst, Chryzolit z Szafirem“ itd.); tak samo „porządki y galanterye“ są u niej zinwentaryzowane znacznie dokładniej.

A oto jeszcze jeden szczegół z uroczej „insuły“: — „widźieć było groty ná pleyzer umyślnie wystáwione; w iedney z nich obaczył [Adolf] z marmuru białego wykowaną Kupidyná státuę“.

»Bardzo to misterna sztuká byłá; trzymałá tá statua pochodnią w ręku, z którey miasto płomienia woda się do gory pięłá, y zdáło się, iakby pomieniony Kupido, wsparszy o skałę głowę, te wiersze wyryte ná pięknym marmurze czytał:

»Nigdy wesołych dni ten nie sko-
[sztuie,
Kto sobie przykrzy pętá y kay-
[dány,
Ktoremi miłość wolność tych krę-
[puie,
Co im Kupido zádał w sercu rány,
Bo tę niewolę ich rekompensuie.
Tyśiącem pociech także być ná-
[zwany,
Pleyzerem pleyzer być niemoże, ktory
Nie da miłośći wźiąć nad sobą
[gory«.
(s. 95)

»Uczćił misterną sztukę K u p i-
[d y n a«.*)
»W ręce pochodnią nád śnieg biel-
[szą trzymá;
Z niey zámiast ognie wodá dłu-
[gie sznury
Ná sufit rzuca«. (s. 256).
»Z złotá odlane w mágnesie litery,
Przeciw Bożkowi wyryte ná ścienie,
Wabią XIAŻĘCIA czytać charaktery,
Zeby w nim większe wznieciły
[płomienie.
A tę pochwałę miały mądre
[wiersze,
Z pracą poety ostatnie y pierw-
[sze. [?]
W ten sens: »K t o ś t u i e s t, k t o
[w c h o d z i s z w t ę G r o t t ę,
N i e c h c i n i e c i ę ż ą K u p i d a
[k a y d a n y,
B o t e n n á S z a l i z w a ż y t w o i ę
[c n o t ę,
C z y ś o d B o g i n i g o d z i e n
[b y ć k o c h a n y,
S ł o d k i e J e y j a r z m o, n i e
[z o w g o n i e w o l ą,
L e t k i e, g d y z á J e y c h o d z i ć
[b ę d z i e s z w o l ą.
(s. 256—257)

*) Podobieństwo frazeologiczne pomiędzy F a b u ł ą Drużbackiej a przekładem Raczyńskiego jest tu— jak w kilku innych zresztą jeszcze szczegółach tak duże, iż utwierdza w przypuszczeniu, że Drużbacka przerabiała przekład ten właśnie, a nie oryginał.

Przytoczone ustępy, zdaje się, wystarczą, aby Fabułę o „Xiążęciu Adolfie“ usunąć z pośród poematów oryginalnych a umieścić między przeróbkami (co że się kiedyś z nią stanie — przeczuwał trafną intuicją wiedziony Pilat). — Wedle sposobu powyżej zastosowanego można całą nowelę francuską — szczegół po szczególe — zestawiać z ustępami naszej „Fabuły“. Zestawienie takie okazuje, że Drużbacka bardzo niewiele motywów (i to podrzędnych tylko) z pierwowzoruominęła. Tak np. pomija pieśń nimf:

»Soyez tendre, soyez fidele,
Perséverez jusqu'au bout
A m a n t v o u s t o u c h e r e z l e c o e u r d e
[v o t r e b e l l e« itd.
Cyt. u v. Waldberga, l. c., I., 262.

którą z miłym wdziękiem nieporadności tłumaczy Raczyński:

»Jeźli w czym — to w kochániu
Stale persewerować
Trzebá, á przy stárániu
Nigdy nie desperować,
Bo choćiaż zda się, że miłość srożeie,
Przecież przetrwana zá czásem wolnieie,
I tego, co konkuruie,
Skutkiem ukoronuie.
Więc czyie serce wspolny ogień [?] pali,
Darmo się na swoy destyn niech nie żali« itd.

U Drużbackiej Adolf „słow nie zrozumiał, áni poiął nuty“ (s. 265). — Nie mówi też nic nasza pisarka o wierszowanem epitaphium, wypisanem Adolfowi przez Zefira (w baśni pani d'Aulnoy jest ono przytoczone (*in extenso*): z myśli wszakże tego epitaphium korzysta, każąc Zefirowi wygłaszać je ustnie lub wypowiadając je od siebie, jako morał autorski.

Częściej niż opuszczenia spotkamy u niej modyfikacje motywów oryginału. Taką modyfikację mamy np. w przedstawieniu, jak Adolf dostał się do pałacu bogini. „— znienágła obaczył piękna Dámę iedną, otwieráiącą kryształowe okno; w tymże momenćie przybiegłá ogrodniczká, á pomieniona Panna spuśćiłá iey z filgranu złotego koszyk, do długiego wstąg pięknych przywiązany pasmá, roskazáła iey názbieráć weń kwiátow dla Bogini szczęśćia; niedługo się ogrodniczká bawiąc, wykonała iey roskaz“. Do tego miejsca Drużbacka opowiada mniej więcej tak samo; dalej zaznaczają się różnice.

»Adolf, widząc to, bez omieszkániá ná kwiatách uśiadł, y Nimfa przyćiągnęłá go do okná, (bo trzebá ták rozumieć, że płaszcz, który miał moc niewidżianym go czynić, mogł y lekkim; bez tey okoliczności bardzoby mu było trudno dojść tám ták szczęśliwie, iák doszedł).«

(s. 96)

»Miárkuie XIĄŻĘ, że mu uydzie
[sztuka,
Ponieważ od dwoch pánien nie
[widziany,
Więc Ogrodniczkę y Nimfę o-
[szuka;
Wskoczył ná koszyk kwiátámi
[usłány,
Usiadł ná pączku naypięknie y-
[szey Roży,
Wszelką pomyślność sercu swe-
[mu wroży.
Ciągnie kosz Dámá sznurowány
[wstęgą,
Ciężar niezwykły z fatygą winduie.
Ty, Ogrodniczko, powiedz pod przy-
[sięgą,
Czy to nie koncept twoy ze mnie
[żártuie;
Znam twoię sztukę y zápewnem
[zgádłá,
Żeś pod Bukiety kámykow ná-
[kładła« itd.

(s. 260)

Odmiennie od baśni francuskiej „Fabuła" nasza przedstawia stan duszy Adolfa w czasie podróży powietrznej. „Jákożkolwiek miał niestrwożone serce Xiążę" — czytamy u pani d'Aulnoy w przekładzie Raczyńskiego — „musiáł się iednák obawiać, widząc się ná powietrzu, w ręku ták młodego chłopięćia; tym sobie tylko dodawał sercá, kiedy uznáwał zá Bogá Zefirá... Tym sobie wybiwszy strách, począł uważać pilno wszystkie te mieyscá, przez ktore przechodżili"... (s. 94) U Drużbackiej Adolfowi „wątpliwość, rozpacz serce... osiadły", „co moment prawie ná swoy błąd nárzyka", „łaie młodości, porywczość przeklina" (s. 237 i n.); później dopiero uspokaja go rozumowanie — to samo, co w oryginale francuskim.

Inaczej też wygląda u naszej, niż u francuskiej pisarki, pierwsza rozmowa Adolfa z boginią, kiedy książę zrzucił przez nieuwagę swój płaszcz niewidzialny. U pani d'Aulnoy boginią, która „nigdy... nie widżiała męszczyzn", ogarnia zdumienie; Adolf pada przed nią na kolana i woła: „przeszedłem cały świát, żeby z zadżiwieniem obaczyć twą niebieską urodę; ofiaruięć me serce y wszystkie moie chęći; czy przyimieszże to odemnie?". Bogini milczy zrazu, bo „nic ieszcze do tych czás byłá nie ználazłá ták miłego swym oczom, iáko to stworzenie". Sądzi, że Adolf jest

feniksem. Oprzytomniawszy z oszołomienia — z prostotą wypowiada swoją radość (s. 97). — U Drużbackiej ma ta rozmowa charakter awantury, stopniowo dopiero łagodniejącej. Ujrzawszy Adolfa, bogini popada w złość, a nimfy robią „háłas“. Książę „leży przy nogách, áni ná krok puści Fortunney Páni“. Ona, „chcąc się pozbyć importuná prędzy, każe mu przynieść wor pełen pieniędzy“. Wtedy Adolf wygłasza bardzo długą mowę; po niej dopiero bogini „patrzy mu w oczy, widzi, że nieszpetny“, „srogość zaczyná nádgradzać miłością“, i „powoli odstępuią [ją] fochy“ (s. 274).

Pod względem formalnym zarówno te, jak i wszystkie inne zmiany, wprowadzone do motywów Fabuły przez Drużbacką, dadzą się określić jako amplifikacje.

Przyczyny i pobudki tych amplifikacji są różne, stąd też i rezultaty ich treściowe mają rozmaity charakter. Jedną z przyczyn jest bez wątpienia wrodzona wielomowność naszej „dziesiątej Muzy“, przenoszenie rozwlekłego sposobu mówienia ponad zwięzły. Drugą przyczynę stanowią, jak się zdaje, względy wersyfikacyjno-stroficzne: trudności nastręczające się poetce przy układaniu materjału powieściowego w zwrotki sześciowierszowe. Jeszcze inną, a bardzo ważką przyczyną jest skłonność moralizatorska Drużbackiej; nie omija ona żadnej sposobności wypowiedzenia sentencji moralnej — czy to od siebie, czy też przez usta swoich bohaterów. Adolf poluje — to pretekst do uwagi o pożytku polowania; bogini powiedziała cos niepotrzebnego — to racja do wywodu o „świetogliwości“ kobiet („bo ich ięzyki są nieprzyiaciele, kiedy nim ktora bez potrzeby miele“). I tak wszędzie.

Największy wszelako dział amplifikacji Drużbackiej ma źródło w jej dążeniu do szczegółowości i naiwnym realizmie. Przykłady szczegółowości mieliśmy we wszystkich prawie zacytowanych poprzednio ustępach: i w opisie łowów roxolańskich, i w opisie burzy, i w opowiadaniu Zefira, i w przedstawieniu podróży napowietrznej i w wyliczeniu piękności „insuły“. Już ta szczegółowość nadaje narracji „skarbnikowej żydaczewskiej“ charakter bardziej realistyczny w porównaniu z panią d'Aulnoy. O specjalnej zaś barwie tego realizmu decyduje dobór owych szczegółów.

Była panna respektowa i ziemianka, okazuje wielkie zainteresowanie przedewszystkiem względem rzeczy praktyczno-gospodarskich. Mówiąc o kaskadach na wyspie bogini szczęścia, nie poprzestaje na opisie efektów, które one dają, ale dołącza informację techniczną: „kamienie płaskie máią iakieś dziurki; w te biegną y zaś wracaią przez Rurki“ (s. 249). Przedstawiając ogród, nie tylko wylicza drzewa rosnące w nim, ale mówi o kształcie kwater: „w rożne figury sadzone kwátery“ (s. 240),

„láski niewielkie, umyślnie sadzone, w swey okrągłości iak wieniec u Pánny; drugie záś w kwadrat, gdzie ścieszki przestrone; owe w tryanguł“ (s. 248). Opisując pałac bogini, rozpatruje najrozmaitsze szczegóły budowli i podkreśla kosztowności mebli.

Sporo uwagi poświęca sprawom jedzenia, o których niemal zupełnie milczy nowela francuska. Adolf, przybywssy do groty Eola, odczuwa głód; żona Eolowa przeprasza go, że go niczem nie częstuje, „gdyż wiatry letkie iadaią potrawy« (s. 219), a zresztą jest „zimno na kuchni“. O głodnym żołądku Adolfa słyszymy znów nieco dalej — w jego rozmowie z Zefirem (s. 241). Na wyspie, zobaczywszy „stoły suto zastawione“, książę nasz „ostrzy apetyt, bo kilka dni suszył“; materjał do dumań daje mu przytem kwestja wyboru wina: tyle jego gatunków było, że Adolf „sam nie wie, ktore pić, iak nálać miarę; obrał podobno Węgierskie á stare“ (s. 251). Zresztą — dodać trzeba, że przy tej uczcie karmił książę prócz żołądka i oczy i uszy, a nawet mu „pod nos z kwiatami ktoś podsuwał słoie“; Adolf:

„Czuł cztery zmysły, ná piąty nárzykał,
Ze czego pragnął, dotąd się nie tykał“.

Szczegółów zmysłowo-erotycznych więcej też u naszej literatki—ó hmistrzyni, niż u hrabiny francuskiej. Jużeśmy poznali poprzednio swawolne zabawy Zefira z nimfami. Adolf, kiedy dostał się między te nimfy, —

„Jakaś go płocha uniosła rozpusta:
Niech mnie tu wárta Lwow, Tygrow obtoczy,
Muszę z tych ktorą pocałowáć w ustá“. (s. 264).

Nie czyni zresztą tego, „bo tákie swywole w domu Bogini byłyby defektem“ (s. 265). Do ustępów bez wątpienia najlepszych w całej F a b u l e należy krótka scenka miłosna z pożycia Adolfa z boginią.

„Tu ląd przebrała ADOLFA rozpusta,
Śmiałość swey Pani każe zayzrzeć w oczy,
Przymknie się do niey, pocáłuie w usta.
Wiszących z karku pociągnie warkoczy
Mówiąc: o co mnie pytasz, czemu kusisz?“ (s. 277)

Więcej też niż pani d'Aulnoy robi Drużbacka wzmianek o szczegółach toaletowych. Nimfy na wyspie szczęścia —

„Wszystkie pod bárwą, w białey chodzą szácie,
Jedná robota, ieden model w kroiu;
Order przez ramię noszą ná szkárłacie;

Głow ich opisać nie potrafię stroiu;
Oprocz kleynotow to tylko námienię,
W czym gust mam — włosy zwiiáne w pierścienie".
(s. 262)

W lustrze nimfy sprawdzają. czy „włos pięknie leży, w stan wpadaią suknie" (s. 266). Ogrodniczka, którą Adolf spotyka przed pałacem, „sukienkę kształtnie podkásaną miáła, żeby szybkości iey nie záwadzáła" (s. 259). Podobnież bogini „bieży" przez ogród, „ukasawszy szaty"; dopiero „wstyd iey przypomniał opuścić po——ka [=podołka]" (s. 294).

Wszystkie wogóle okoliczności życia na boskiej „insule" przedstawia nasza poetka w duchu takiego realizmu. Zefir robi Adolfowi nadzieję (w czasie podróży), że go jaki bóg „przyimie za Zięciá" (s. 245). Z boginią fortuny bierze Adolf ślub katolicki: „śliczną parę obtoczyłá Stuła" (s. 275). Są u bogów w zwyczaju „chrzciny" (s. 273), nie słychać natomiast o „rozwodách" (s. 276).

Z takim samym ziemskim realizmem są przedstawione gesty bogów: „wietrzne Bogi otworzyły gęby" (s. 222), Zefira matka „pod brodę pomuśnie" (s. 224), pani fortuny „z wdzięcznym uśmiechem ręką w rękę plaśnie" (s. 278).

Starając się o szczegółowość, systematycznie przytacza Drużbacka *in extenso* dłuższe rozmowy i przemowy swoich bohaterów. Ich styl rozwlekły, moralizujący, nacechowany jest tą samą dosadnością, która przenika powieść całą. „Ja trzymam Rożen, on weźmie pieczenią" — mówi przenośnie o Adolfie Zefir (s. 235). Adolf zwraca się do bogini: „Wierz, żem iest Xiążę, nie prosty pastucha", o miłości zaś swojej powiada, że go „gwałtem ciągnęła na smyczy" (s. 272). Podobnież wyraża się Zefir: „Tak nás obudwoch miłość má ná smyczy" (s. 236). Kiedy między boginią a księciem powstają nieporozumienia, bogini wymawia małżonkowi, iż „zaczął brykać" na jej „własnym chlebie" (s. 279), przypomina, że chce z nim zażywać „słodyczy, nie chrzanu" (s. 286); wyrzuca też sobie swoją miłość, powiadając: „Ledwieś był godzien tknąć się mych po...zek (=podwiązek") (s. 280): miara poufałości, jak na atmosferę baśni, dosyć rubaszna!

Tym samym sarmackim stylem przemawia Drużbacka i sama od siebie. Myśliwy w puszczy „drze się gwałtownie, niby kot do szafy, biorąc po gębie z kolcow paragrafy" (s. 214). Adolf „z ochotą w ciasny wiencierz włazi" (s. 255), to znaczy: zaczyna się kochać; „iuż iest za siecią, iuż wędą skaliczon". W grocie „zásypia Xiążę; tu go sen obłapi miętkiemi ręki" (s. 258); „Echo znać daie iáko śpi, iák chrapi". Budzi się z tego snu, „iakby mu ktoś dał pod nos finfę". Dostawszy się do pałacu bogini, Adolf „ze skury ledwie nie wyskoczy" (s. 264), potem zaś

»opływa... iako w maśle pączek« (s. 276). W tym stylu swoim nie zawsze posługuje się skarbnikowa żydaczewska zwrotami i obrazami utartemi; owszem wprowadza doń elementy nowsze. Eol przybywa do stolicy wiatrów »ostatni, iak szkiełko w Bawełnie« (s. 221). Fortuna puszcza ludzi »samopas, bez Wodza, Paszportu« (s. 229). Czas staje »nád karkiem z dociekaiącym do życia zegarkiem« (s. 220). Słyszymy o »magnesie instynktu« (s. 234). Blask w pałacu bogini tak bije w oczy Adolfa, iż »ledwie nie trzeba było Okulisty, żeby zbytniemu światłu umbrę przydał« (s. 267)...

Ten styl, rozwlekłość, realistyczna szczegółowość, moralizacje i humorystyczne zacięcie w niektórych ustępach zmieniły niepomału koloryt francuskiej baśni — pomimo zachowania wszystkich prawie jej motywów: rozumie się — zmieniły na niekorzyść. Delikatne przędziwo sentymentalnych i fantastycznych nastrojów z noweli pani d'Aulnoy zamknęła skarbnikowa żydaczewska w mało dla tego celu odpowiedni »rubaszny czerep« F a b u ł y — gawędy.

Czy niema w tej F a b u l e miejsc silniejszych, o większem napięciu poetyckiem? Jest ich kilka niewątpliwie. Należą do nich przedewszystkiem te ustępy, w których zapomocą środków retorycznych przedstawiane są uczucia miłości i zachwytu. (Wszystkie poetki polskie w tej dziedzinie bywały najmocniejsze!)

»Zápomniałem się, nie wiem, kędy stoię:
　　Czylim na ziemi, czym w Niebie, czym w Raiu;
Postąpić z mieysca y ruszyć się boię«...

(s. 227)

»Uczułem w myślach niezbyte załogi,
　　Serce ściśnione mocnymi okowy
— — — — — — — — — —
　　Sen mnie odbieżał, serce mam w ucisku,
Miłość Bogini nád wszystko przekładam
— — — — — — — — — —
Tak mnie związáła, że sobą nie władam«.

(s. 231)

»Zá nic są u mnie te, co widzę, sprzęty:
　　Perły, Rubiny, Szmaragd, Dyamenty.
To cel iedyny, do któregom dążył,
　　To treść nadgrody, to skutek mey żądze,
To skarb; dla tegom Cyrkuł świáta zkrążył;
　　To moie zbiory, to fanty, pieniądze:
　　　Widzieć Boginią zbliska czy zdáleka«

(s. 261)

Czytając te i tym podobne urywki, uprzytomniamy sobie, że Drużbacka pisze w epoce po-morsztynowskiej, że jest rówieśniczką tak tęgiego stylisty, jak Wacław Rzewuski... Wraz z żywym opisem łowów roxolańskich i miłą scenką z małżeńskiego życia Adolfa i bogini wyczerpują one oryginalne wartości artystyczne »Fabuły«[1]). Zdobywszy się na kilka ładnych szczegółów, nie umiała nasza zacna gospodyni ująć całości utworu w sposób jednolity i stosowny. Czar baśni z niego uleciał.

Powróciła ten czar poezji naszej dopiero Żmichowska, przerabiając motywy »Fabuły« na opowiadanie o królewicu w powiastce »Prządki«[2])

Warszawa, 1918.

---

[1]) Można dodać — z Pilatem, — że wiersz »Fąbuły« »zaleca się gładkością« (III, 270). Co się jednak tyczy słów Pilata o »czystości tęzyka« w tym poemacie, należy je brać *cum grano salis*. W porównaniu z takim np Raczyńskim istotnie jest to czystość znaczna, ale swoją drogą wyrazy takie, jak »regnantka«, »umbra«, »error«, »postylon« i t. p. nie są tu rzadkością. W składni bywa Drużbacka nieporadna.

[2]) Czy Żmichowska opierała się na poemacie Drużbackiej, czy na noweli pani d'Aulnoy: — to jest osobne zagadnienie, nad którem może wartoby się zastanowić. — Motywy baśni pani d'Aulnoy żyją zresztą w innych jeszcze utworach literatury późniejszej. Kilka z nich np. spotykamy w »Ogrodzje rajskim« Andersena.

Dr. EUGENIUSZ KUCHARSKI.

Źródła i podniety niektórych pomysłów i wątków fredrowskich[1]

Serja pierwsza.

I.

Komedja Desforge'a „Le Sourd ou L'Auberge pleine" i jej reminiscencje w niektórych komedjach Fredry.

Z pomiędzy wielu utworów komicznych francuskich nieobca także była Fredrze wymieniona w nagłówku, trzyaktowa komedja prozą Desforge'a.

Pierre Jean-Baptiste Choudard-Desforges (*1746 † 1806) to jeden z drugorzędnych komedjopisarzy francuskich XVIII wieku, zapomnianych dzisiaj już nie tylko przez publiczność, ale także przez historję literatury. Przed pięćdziesięciu kilku laty przypomniał go nie światu wprawdzie, ale szczupłemu gronu badaczy Monselet w swej książce, poświęconej specjalnie autorom zapomnianym lub zlekceważonym[2]). Desforges, choć nie jest gwiazdą na firmamencie komedji francuskiej XVIII w., posiada żywy nerw scenicznego pisarza; sam aktor z zawodu, zna arkana komedjopisarskiej techniki doskonale, umie swój pomysł rozwinąć interesująco i podać go w sposób, ponętny dla widza teatralnego.

Jego komedja Głuchy czyli Przepełniona oberża była wystawiona po raz pierwszy w r. 1790. w teatrze M-lle

[1]) W uwagach niniejszych pomijam jako sprawę traktowaną oddzielnie sferę oddziaływania Goldoniego.

[2]) Ch. Monselet: Les Oubliés et les Dédaignés. Paris 1857. T. II.

Montansier. Później zdobyła sobie nawet deski Komedji francuskiej, gdzie grywano ją razem z moljerowskim Lekarzem wbrew woli. Tę sztukę Deforge'a przyswoiła sobie także scena polska; za czasów Fredry grywano ją we Lwowie, ale już w czasie, w którym gotowa była fredrowska Intryga na prędce. Pierwsze przedstawienie Głuchego na scenie polskiej we Lwowie odbyło się 29 marca 1816 roku[1]), Intryga na prędce zaś w egzemplarzu, odszukanym i ogłoszonym przez H. Cepnika, nosi datę 1 kwietnia 1815. Ponieważ wydaje się niewątpliwem, że Fredro znał Głuchego, pisząc Intrygę, przypuścić więc wypada, że musiał poznać tę komedję jeszcze na scenie francuskiej, w czasie pobytu w Paryżu w 1814 roku, kiedyto „wodewil, komedja wprawiały go w zachwycenie". W swej autobiografji ze szczególnym naciskiem podkreśla wrażenie, jakie wywierała nań gra ówczesnych aktorów. „Pierwszy raz widziałem tam skończonych i doskonałych artystów, utrzymujących grą samą najlichsze nieraz ramoty i wtedyto powziąłem przekonanie, wzmocnione z czasem, że niema dzieła dramatycznego, choćby jak mistrzowsko przeprowadzonego i wykończonego w częściach, któreby się obeszło bez dalszego rozwinięcia i podniesienia dobrą grą aktorów". Możliwe, że jedną z komedyj, których gra tak go zachwycała, była właśnie wymieniona komedja Desforge'a. Albowiem kompozycją i fizjonomją rodzajową zbliża się ona bardzo do francuskiej parade t. j. tej odmiany komedji, która posiada wiele rysów wspólnych z włoską commedia dell arte i pozostawia szerokie pole improwizacji aktorskiej. W przedstawieniu tej komedji mógł Fredro podziwiać „dalsze rozwinięcie dobrą grą aktorów", albowiem lwią część poczytności zawdzięczał „Głuchy" nie tyle swej wartości literackiej, ile właśnie znakomitej grze aktorskiej. Za czasów Cesarstwa i Restauracji w roli pana D'Anières a szczególnie w scenie końcowej II aktu, gdy D'Anières układa się do snu na stole w jadalni, zbierali laury sceniczne aktorowie tacy, jak Baptiste Cadet i Brune. Dzięki ich grze figura pana D'Anières stała się kreacją sceniczną typową i rozgłośną.

Osnowa komedji Desforge'a posiada wiele momentów konwencjonalnych, wskazujących, że autorowi chodziło przedewszystkiem o stworzenie zajmującego tekstu dla gry aktorskiej; mniej pieczołowitym okazał się on natomiast w kreśleniu charakterów, w prowadzeniu akcji i w zachowaniu prawdy życia

[1]) L. Bernacki: Jan Nepomucen Kamiński (1777—1855). Ustęp D: „Repertuar teatru za dyrekcji Kamińskiego". — W księdze zbiorowej pod red. Wilh. Bruchnalskiego: Stulecie Gazety lwowskiej. Cz. II, s. 45.

Akcja rozgrywa się pod słonecznem niebem Prowancji, w oberży pani Legras, w Awinjonie. Zajechał tutaj ojciec zamożny a dobroduszny, pan D'Oliban, który postanowił swą ukochaną Józefinkę, przebywającą w klasztorze w Paryżu, wydać za mąż za bogatego ale bardzo ograniczonego i dość prostackiego szlachcica z prowincji, pana D'Anières (=Oślińskiego). Do gospody zajechała właśnie Józefinka w towarzystwie swej przyjaciółki z klasztoru, panny Izydory. Obie panny mają serca już zajęte: Józefinkę kocha brat Izydory, miły, dowcipny i przemyślny pan D'Orbe, a Izydorę uwielbia jego przyjaciel, Saint-Firmin. Obaj zakochani młodzieńcy jadą trop w trop za swemi ukochanemi i postanawiają stanąć w jednej z niemi oberży, ażeby przeszkodzić małżeństwu Józefinki z ograniczonym i antypatycznym panem D'Anières. Ponieważ oberża jest przepełniona, pani Legras w gościnę ich przyjąć nie może. Wtedy D'Orbe postanawia podstępem zdobyć miejsce w oberży i w tym celu przybiera rolę głuchego Z uprzejmym uśmiechem zajeżdża do oberży; na przedstawienie gospodyni, że miejsca niema, odpowiada w sposób niedorzeczny i zabawny; sadowi się w jadalni przy jednym stole z panem D'Oliban i pannami, przyczem podsiada miejsce panu D'Anières. Niefortunny aspirant do ręki Józefinki wścieka się w duszy na głuchego a jednak sympatycznego intruza, który swemi, pozornie niedorzecznemi powiedzeniami człowieka głuchego kompromituje i ośmiesza go wobec całego towarzystwa. Na domiar złego d'Orbe, korzystając z chwili, w której D'Anières zajadał drugą z rzędu kolację, zajął jego pokój, zamknął się na dwa spusty i najspokojniej w świecie ułożył się tam na spoczynek. Tego było już zawiele nawet tępemu panu D'Anières. Wyprawił więc niesłychaną awanturę, wywołał zbiegowisko gości, szturmując D'Orbe'a w zajętym pokoju, ale prócz zgorszenia obecnych nic nie uzyskał i musiał się zadowolić spoczynkiem na stole w jadalni. Z powodu gorszącego zachowania się konkurenta pan D'Oliban postanowił raczej zapłacić mu umówione odszkodowanie a córki mu nie dać. Nazajutrz D'Orbe porzuca dobrze odegraną rolę głuchego, żąda od pana D'Anières orężnej satysfakcji za wszystkie wczorajsze uchybienia. Przerażony D'Anières rezygnuje wtedy nie tylko z konkurów, ale i z należnego mu odszkodowania. D'Orbe otrzymuje rękę Józefinki a swą siostrę oddaje za żonę przyjacielowi Saint-Firmin.

Pewne refleksy tej komedji są widoczne już w pierwszej próbie komedjopisarskiej Fredry, w jego jednoaktowej „Intrydze na prędce". Znać je nie w pomyśle głównym ani też w postaciach, (ta część „Intrygi" jest od wzoru Desforge'a najzupełniej niezależna, ale w szczegółach ubocznych.

Do faktu, iż komedyjka polskiego autora rozgrywa się, podobnie jak sztuka francuska, w karczmie czy w oberży, większej wagi przywiązywać nie będziemy. Zjawisko to zbyt częste i pospolite; oberża, karczma, dom pocztowy to są miejsca, które bardzo często za teren działania obiera sobie komedja i farsa

XVIII w. Powodu domyśleć się łatwo: oberża i zajazd są miejscem wprost idealnem, w którem bez uciekania się do sztuczek i naciągań autor komiczny mógł gromadzić postaci najromai sze i stwarzać otoczenie różnorodne, nie naruszając w niczem ani przepisu o jedności miejsca ani zasady prawdopodobieństwa. Poetyce pseudoklasycznej przypisać więc należy, że komedja ówczesna zbyt często zagląda do karczmy, w któremto miejscu prawem nałogu przesiadywać lubi jeszcze wtedy, gdy teorja pseudoklasyczna przestała już obowiązywać. Nie warto także uwzględniać takich szczegółów podobieństwa jak to, że pan Uczciwski zajeżdza do karczmy, podobnie jak D'Oliban, z gotowym planem wydania za mąż Marysi, że Marysia, podobnie jak Józefinka, świeżo wyszła z klasztoru, że Edward okazuje się rycerskim i gotowym do poświęceń dla kobiety (sc. 18), podobnie jak Saint-Firmin, który głosi zasadę: „Wzbudzać gniew dam — któżby śmiał, o bogi! Kochać je, stawać w razie potrzeby w ich obronie — zawsze! Ubliżyć im — przenigdy!“ („Le Sourd“ I, 2.) — Wszystko to są komunały od wątków literackich nieodłączne. Mogą one pochodzić z tego lub owego dzieła a równie dobrze wymyśleć je potrafi każdy początkujący autor. Niema w nich nic takiego, coby można poczytać za właściwość swoistą Desforge'a.

Jest już bardziej prawdopodobne, że rozgardjasz karczemny w „Intrydze“ powstawał nieco pod wspomnieniem zamieszania, istniejącego w „Przepełnionej oberży“ Desforge'a, bo w polskiej karczmie, leżącej na odludziu i daleko od głównego gościńca, jest on nieco nienaturalny i niezupełnie konieczny w takich warunkach akcji, jakie zakreśliła sobie polska komedyjka. Niewątpliwem już wydaje się, że postać głuchego Kmotra i incydenty komiczne, wypływające z jego ułomności fizycznej, wprowadzał polski autor do „Intrygi“, pozostając pod wrażeniem efektów komicznych, jakie wywoływała udana głuchota kawalera d'Orbe w komedji Desforge'a. Kmotr bowiem z tego, co ludzie do niego mówią, zasłyszy ledwie jakieś urwane słowo a resztę, jakto zwykle głuchy, „co nie dosłyszy, to zmyśli“. Równie dobrze udawał głuchotę D'Orbe, który mógł zasłyszeć ledwie ostatnią zgłoskę („c'est la dernière syllabe qui le f r a p p e“ II., 4.) Naprzykład:

JOSÉFINE. Dans vos repas, messieurs vous vous émancipez devant des gens que vous croyez sourds, et qui, pour votre malheur, ne le sont p a s t o u j o u r s.

D'ORBE. Pardon si je vous interromps, mademoiselle. Ne disiez-vous pas que nous voilà à la fin d e b e a u x j o u r s?

Lub w innem miejscu:

ISIDORE *criant.* Vous voudrez bien nous la dire, j' e s p è r e.

D'ORBE. Non mademoiselle, il ne s'agit pas d e m o n p è r e; c'est un oncle que j'ai dans ce pays-ci. i t. d. „Le S o u r d“ II, 3.

Komizm Desforge'a przypomina się jeszcze bardziej, gdy w początkowej scenie „Intrygi" spiący Kmotr poczytuje za wicher i burzę z piorunami dobijanie się niecierpliwych podróżnych do drzwi karczmy. Podobny efekt komiczny zawarty jest w 5 i 6 scenie II aktu „Głuchego". Gdy D'Orbe zajął pokój, przeznaczony dla niefortunnego konkurenta Józefinki, pana D'Anières, i zamknął się tam na dobre, pan D'Anières usiłuje dostać się do swego łóżka i wali w drzwi co siły, chcąc skłonić rzekomo głuchego kawalera, by mu otworzył drzwi i ustąpił z pokoju nieswego.

D'ANIÈRES. Cóż do djaska! Wściekł się ten głuchy, czy co? *(Idzie do drzwi i wali co siły.)* Hola! hej! panie głuszec! Za pozwoleniem, panie tego, ja muszę mieć mój pokój.

D'ORBE (*układając się na łóżku).* Jakże tu zacisznie w tej oberży! Możnaby ułyszeć nawet szmer muchy. Bardzo to lubię nocą; gdyż ostatecznie spoczynek... sen... spokój... (*ziewa*).

D'ANIÈRES. Za pozwoleniem, panie tego. Wywalę, do kroćset, te drzwi. Muszę mieć mój pokój. *(Wali nogami o drzwi, za któremi stoi).*

D'ORBE. Tam do licha! zdaje mi się, że wicher strasznie wstrząsa temi drzwiami. Trzeba je będzie zastawić komodą.

(Po dłuższej chwili, gdy D'Anières zaprzestał dobywać się do pokoju:)

D'ORBE. Och te drzwi po oberżach, nie trzyma się to choćby na ćwieczku. Proszę ja kogo, jak ten wicher dopiero co niemi miotał! No, Bogu dzięki, wiatr ustał. Jeśli się nie mylę, oni ten wichr zwą *mistrao*...

Zdaje mi się, że teraz burza uspokoiła się już na dobre... Pora myśleć o swych sprawach, zabierzmy się do pisania. (*Zasiada do pisania, zasłona spada*). Tamże II. 6.

Odbiciem powyższych miejsc „Głuchego" jest pierwsza scena „Intrygi", malująca akustyczne złudzenia Kmotra. Przypomnijmy sobie z niej choćby niektóre tylko wiersze:

(*Noc — kaganiec się pali. Słychać trąbkę pocztarską i kołatanie we drzwi*).

KMOTR.

(*sam, przebudzony na tapczanie*).

Co za burzliwy wicher, aż się dom kołysze...
Chociaż mówią, żem głuchy, jednak ja to słyszę...
Grzmot w przerywane trele piekielnie przygrywa,
Piorun tylko z łoskotem czasem go przerywa,
. . . .

(*Kołaczą*)

Grzmi, ależ to grzmi ciągle, ognisto i srodze,
Chiba pono pies jeden byłby teraz w drodze.
. . . .

(*do siebie*)

Jednakże wielkie dziwy — piorunuje zbliska
A żeby też raz jeden, to się nie zabłyska.

(*idzie do okna*)

Tać to pogoda... tylko rzęsista ciemnota.

»Intryga na prędce« sc. 1.

Cały powyższy motyw komiczny w „Intrydze“ możnaby ostatecznie poczytać za podobieństwo jedynie przypadkowe, gdyby nie fakt, że pewne odpryski z komedji Desforge'a padły także na inne, późniejsze komedje Fredry, co zdaje się świadczyć, że oderwane ustępy tej sztuki utrwaliły się dobrze w pamięci artystycznej poety. Możliwe, że działało tu także przypomnienie ponowne, jeźli poeta oglądał tę komedję w polskiej szacie we Lwowie.

Jest rzeczą w każdym razie znamienną, że w „Nowym Don Kiszocie“, którego poeta przerobił dopiero po siedmiu latach (1822) z dawnej „Intrygi“, cała rominiscencja z Desforge'a, ujęta w scenę z głuchym Kmotrem, dochowała się prawie bez zmiany („Nowy Don Kiszot“ I, 3). Obok niej wyłania się reminiscencja nowa, której w „Intrydze“ nie było. Mam na myśli incydent karczmarki Małgorzaty z burmistrzem. Jak wiadomo, jegomość Sądziłko zabłądził mimowoli do łóżka Małgorzaty, i zdobył tam dwa sążniste policzki, świadectwo namacalne niewątpliwej i niczem niezachwianej cnoty gospodyni, która nie omieszka pochwalić się przed światem:

»Każdy o tem wiedzieć będzie,
Jaka cnota w mej osobie,
Sama nawet powiem wszędzie,
Co się działo w nocnej dobie«.

»Nowy Don Kiszot« I, 8.

W sytuacji podobnej znalazła się oberżystka, pani Legras, która stała się również przedmiotem zalecanek, ale już niemimowolnych pana D'Anières. *Honny soit qui mal y pense!* Ku chlubie wszystkich niewiast, zachodzących w tuszę i jesień życia, a karczmarek w szczególności, powiedzieć trzeba, że znalazła się równie godnie, jak nasza Małgorzata. Wprawdzie nie dała swemu chwilowemu adoratorowi odpowiedzi tak namacalnie odczutej, jak polska Małgorzata, ale cnoty swej broniła równie stanowczo i z godnością niemal wielkiej damy:

D'ANIÈRES. O ja lubię tylko tych, z którymi poznałem się przedtem. Dlatego to, panie tego.... (*chce ucałować panią Legras*).

LEGRAS. Za pozwoleniem, Mościpanie! Jeżeli Waćpan lubisz wszystkie białogłowy, to ja nie czuję bynajmniej afektu do wszystkich mężczyzn; są nawet tacy, którzy mogliby mię przejąć wstrętem trudnym do wyrażenia.

»Le Sourd« I, 7.

W tym przypadku korygował więc Fredro swój pierwowzór, jeśli wogóle miał go na myśli, tworząc epizod burmistrza z karczmarką w »Nowym Don Kiszocie«.

Pewne, nic nie znaczące odblyski z tej komedji dochowały się także w »Odludkach i poecie«. Są to przeważnie reminiscencje słowne, może bardzo cenne w analizie liryki lub epiki, ale w twórczości dramatycznej mało wymowne. Gdy w trzeciej scenie »Odludków« wspominają osobliwości miasteczka a zwłaszcza »most, co się trzęsie jak w febrze«, mimowoli przypomina się owo miejsce »Głuchego«, kiedyto pan D'Oliban wspólnie z panem D'Anières idą oglądać osobliwości Awinjonu a wracają z tej przechadzki turystycznej nie bardzo zachwyceni ani wałami ani mostem, na którego temat toczy się rozmowa następująca:

PANI LEGRAS. Wybierają się panowie na przechadzkę?

D'ANIÈRES. Tak jest, na most awinjoński naturalnie, panie tego.

P. LEGRAS. Trudno tam będzie panom zajść do końca.

D'ANIÈRES. A to dobre! że to niby pogruchotany tu i ówdzie? Czyż to wpław nie można, panie tego?...

»Le Sourd« I, 1.

W tej samej scenie „Odludków“ Adolf, przerywając zachwyty Kapki nad jego miasteczkiem rodzinnem, stawia mu pytanie, niepozbawione złośliwości: »Gospodarzu, czy kawy w tem mieście dostanie?« Z tą samą dozą złośliwości, przybranej w naiwność, zagadnął D'Orbe dziewczynę z oberży: »Panienko! kiedyżto właściwie w tym kraju jadają?“ (II, 2).

Najważniejszem jednak wspomnieniem literackiem, jakie zachowała komedja Fredry po »Głuchym« Desforge'a, jest figura Janusza w »Panu Jowialskim«, wywodząca swe trudne do przeoczenia pokrewieństwo od śmiesznego pana D'Anières, którego mimochodem mieliśmy przyjemność poznać wyżej. Podobieństwo tych dwu postaci przejawia się nie tylko w rysach charakteru, ale widoczne jest także w roli i funkcjach, jakie spełnia każda z nich w swej komedji.

W osobie Janusza dał Fredro, podobnie jak Desforges w osobie pana D'Anières, postać młodego filistra, stworzonego do spokojnego używania życia i jego darów. Przeciętność, poziomość i płaskość zarówno myślenia jak czucia charakteryzuje

obie te postaci. Wspólnym ich rysem to pewne ograniczenie umysłowe, któremu towarzyszy niezwykła pewność siebie i wysokie mniemanie o własnym rozumie.

D'OLIBAN. Wiesz Waćpan, że posiadasz zgoła dosyć dowcipu, mój panie zięciu.

D'ANIÈRES. Ho! ho! jakżeby też nie! Mój-ci dowcip przerósł mię z kretesem, a to już mówi niemało. O tak! nikt nie chce dać temu wiary, aleć to jedynie przez zazdrość za moją podróż do Paryża, która ukształtowała mię przecudownie. Bo, żebyś mię był Waćpan przedtem widział, och, byłem głupi, głupiusieńki, że to boki zrywać, panie dzieju!

D'OLIBAN. Masz Waść słuszność, zmieniłeś się bardzo.

D'ANIÈRES. Ho! ho! Ja? Od stóp do głów, panie tego; tak dalece, że sam siebie nie poznaję. Mógłbym Waćpanu zaprodukować jaki gładki kamień-burek.

D'OLIBAN. Kalemburek chciałeś Waść rzec.

D'ANIÈRES. Tak, tak, kamień-bury, kalembury... zawszeć się wie, o co chodzi.

D'OLIBAN. To się wie, że o nic nie chodzi. Koniec końców to aż w Paryżu odszukałeś Waść ten cały swój dowcip?

D'ANIÈRES. Tak jest, słowo uczciwości, a kosztowało mię to drogo, ho! ho! drogo, co się tyczy, panie tego...

»Le Sourd« I, 1.

Podobnie zarozumiałym na punkcie swego rozumu okazuje się także Janusz, którego głowę określił Ludomir jako »dubeltówkę głupstwa, gdyż raz głupia, bo nie ma rozumu, a drugi raz, bo myśli, że ma rozum« (III, 4). Jeden i drugi pewny jest miłości panny, o którą się stara i ani przez myśl mu nie przejdzie, że mógłby się jej nie podobać. »Helena kocha mnie, niema wątpienia. I dlaczegożby nie miała kochać? — Jestem dobrze urodzony, jestem młody, przystojny, rozumny i mam wieś, jakiej daleko poszukać« — zwierza się Janusz Szambelanowej (I, 3). — »Niech żyją związki równie dobrze dobrane jak mój z córką Waszmośćpana na ten przykład, panie tego«! — wznosi toast na pomyślność własnego szczęścia pan D'Anières (II, 3). Figura Desforge'a jest równie zarozumiałą ze swego zamku i z swych majętności, jak Janusz ze swej wsi o trzech folwarkach i z czystego ekstraktu tabularnego. Obaj delikatnością już nie uczuć ale nawet form nie grzeszą; bezwzględnie i arogancko odnosi się Janusz do Ludmira i Wiktora a wyzywająco i prostacko pan D'Anières wobec rzekomo ułomnego kawalera D'Orbe.

W parze z bezwzględnością i gburowatością nie idzie jednak ani energja ani też silna wola w postawieniu na swojem. Gdy szczęśliwszy rywal poczyna zdobywać pannę, ani Janusz ani D'Anières nie może się zdobyć na przeciwdziałanie z własnej strony. Obaj, chcąc bronić swych praw narzeczeńskich, po-

wołać się zaledwie mogą na ostatnią i najmniej zaszczytu przynoszącą instancję wszystkich kochanków niefortunnych: na wolę starszych. Odwagą ani jeden ani drugi nie grzeszy; Janusz ucieka przed blaszanym mieczem Ludmira a D'Anières, zasłyszawszy ledwie, że D'Orbe ma dwa nabite pistolety, porzuca zamysł zdobywania go w zajętym pokoju.

Oprócz podobieństwa charakterów istnieje tu podobieństwo ról i funkcyj. Janusza uczynił Fredro tak samo zakapturzonym i zakutym szlagonem o cechach parafiańskich, jak Desforges niefortunnego konkurenta do ręki Józefinki. Jeden i drugi odgrywa przykrą rolę narzeczonego, mającego poparcie starszych, ale zato nielubianego przez pannę. Jeden i drugi pozwala się wysadzić z siodła współzawodnikowi bardziej przedsiębiorczemu, choć posiadającemu mniej szans w początkach intrygi. Jednego jak drugiego stawia szczęśliwszy rywal w położenie kłopotliwe wobec panny i starszych, naraża go na drwiny i docinki towarzystwa a postępowaniem i powiedzeniami nibyto nieumyślnemi i niewinnemi ośmiesza go i dyskredytuje na zawsze wobec wszystkich.

Pomimo tych podobieństw byłoby przesadą twierdzić, że Fredro jedynie kopjował lub przerabiał postać Desforge'a. W literackiem opracowaniu i wykonaniu obu tych postaci istnieje znaczna różnica i to zarówno ze względu na cel, jak i na środki czyli formę artystycznego ujęcia. Desforges cały nacisk położył na parafjańskość D'Anière'a; stara się on dać w swej postaci przedewszystkiem gruboskórnego parafjanina, przykrego i uciążliwego dla otoczenia zarówno przez ograniczenie umysłowe, dochodzące do kretynizmu, jak przez ordynarność i prostactwo. W doborze środków komicznych francuski autor nie przebiera, bez skrupułu używa najpospolitszych i przesadnych, tak że w rezultacie daje karykaturę skończonego bałwana (*butor*, to słowo nawet pada pod adresem D'Anière'a w ciągu komedji II, 4).

Fredro stworzył w Januszu postać bez porównania pełniejszą, plastyczniejszą a przedewszystkiem głębszą, bo cel artystyczny miał odmienny. Nie o kreślenie okazu parafjańszczyzny mu chodziło, ale o dopełnienie obrazu owej ślimaczej, skostniałej w swem filisterstwie i tępej, a jednak zadowolonej z siebie i uśmiechniętej wegetacji, która odarta z wszelkich aspiracyj i porywów życia, nazywa się jednak... życiem rodziny Jowialskich. Do tego środowiska przystaje doskonale prozaiczna i przyziemna postać szlagona-filistra, dość sobie ograniczonego i tępego, ale szczęśliwego wiarą w swe przymioty, zadowolonego z siebie, z swego „rozumu“ i z swej wsi niezadłużonej równie dobrze, jak Jowialski z swych bajeczek i przysłowi, jak Szambelan z swych ptaszków i klateczek, jak Szambelanowa z swych jeneralskich wspomnień i z swej francuszczyzny a pani Jowialska i z siebie i z wszystkich a ze swego utalentowanego męża

w szczególności. Ograniczenie umysłowe Janusza jest utrzymane w mierze, nie wpada ono nigdzie w trywjalny kretynizm lub w błazeńską głupkowatość pana D'Anières. Wyciśnięta na tej postaci cecha prawdziwego mistrza: poczucie miary. Przesady i karykaturalności Desforge'a uniknął Fredro równie dobrze, jak i jego niezgrabnych wycieczek moralizatorskich, roznoszących po 5 scenie III aktu „Głuchego“ niemiłą woń obłudnego „wieku oświecenia“.

II.

Pan Geldhab.

Jedno ze źródeł „Geldhaba“ wskazał już trafnie prof. Chrzanowski[1]). Jest niem trzyaktowa komedja prozą księdza D'Allainval p. t. „L'Ecole des bourgeois“ (Szkoła mieszczan), wystawiona po raz pierwszy w Komedji francuskiej 20 września 1728 roku. Nie tylko podobieństwo tej komedji, ale i oddziaływanie jej na osnowę „Geldhaba“ jest niewątpliwe; objęło ono cały wątek zamierzonego małżeństwa Flory z księciem Rodosławem i związane z tem przejścia (n. p. zerwanie z Lubomirem) z wyjątkiem rozwiązania komedji, które jest odmienne. Wzór francuski poddał Fredrze także schemat zasadniczy dla postaci księcia, który, wstępując w ślady margrabiego De Moncade (=Spadazgórski) z komedji D'Allainvala, jest rozrzutny, w gospodarkę swego intendenta wglądać nie lubi, chce pieniędzy nie rachunków, a dla poprawienia swych finansów decyduje się na mezaljans z córką zmarłego dorobkiewicza.

Przejmując wątek osnowy, okazał się jednak Fredro samodzielnym w kreśleniu c h a r a k t e r ó w nawet tych postaci, których r o l e przedstawiają zupełną analogję z pierwowzorem francuskim. Lubomir, postać najmniej udała w „Geldhabie“, jest z początku kochankiem natrętnym i upartym, jak Damis D'Allainvala, ale w rozwiązaniu okazuje godność męską, na jaką nie stać było radcę francuskiego. Sentymentalna Flora wraz z swą czułością, deklamacją i wierszykami, oddala się już bardzo w swem literackiem wykonaniu od panny Benjaminy Abrahamównej, wpatrzonej jak w słońce w pańskość swego arystokratycznego konkurenta; jeden rys pozostaje wspólny t. j. chęć zostania wielką panią za wszelką cenę. Książę Rodosław, choć dziedziczy nie tylko długi, ale i rolę markiza De Moncade, jest oddany o wiele lepiej, niż analogiczna postać francuska. Bawi się kłopotami swego intendenta, do rachunków nie zagląda przez pańską niedbałość a nie z powodu trzpiotostwa, jak markiz, który

[1]) Ign. Chrzanowski: O komedjach Aleksandra Fredry. W Krakowie, 1917, s. 70—72.

w czasie sprawozdania intendenta nuci sobie modną aryjkę lub wykonywa *deux pas de ballet*. Odnoszenie się księcia do Geldhaba i Flory, choć nie pozbawione ironii, nie przechodzi nigdy w przesadne wybryki markiza, drwiącego w żywe oczy i z narzeczonej i z matki i z wuja. Rodosław, choć powtarza rolę markiza, odgrywa ją nierównie lepiej. Nie jest tylko postacią z komedji, jak Moncade, ale istotnie księciem, który nie traci nic ze swej pańskości, choć żeni się z Geldhabówną. Na uwagę Lisiewicza, że żonę możnaby po ślubie umieścić gdzieś na ustroniu, daleko od miasta, odpowiada:

Zrobiłbym to niechybnie, g d y b y m b y ł W a c a n e m,
J e s t p e w n y k r e s w s z y s t k i e g o, n a w e t i
|s w a w o l i. (I, 3).

Na to nie zdobyłby się nigdy pan De Moncade, który sprasza na swe zaślubiny przyjaciół, ażeby się bawili występem jego przyszłej żony, teściowej i bliskich krewnych.

Przyjmując bez wahania oddziaływanie komedji D'Allainvala na zarys bajki „Geldhaba" za rzecz dowiedzioną i nie ulegającą najmniejszej wątpliwości, trudno już pisać się na wniosek, jaki z tego oddziaływania wyprowadził prof. Chrzanowski. Opierając się na tem, że pani Abraham jest wdową po żydzie-bankierze, wypowiada zapatrywanie, że w postaci Geldhaba przedstawił Fredro (żeby uniknąć „neutralnej" terminologji)... Polaka wyznania mojżeszowego[1]). Zapatrywanie to, choć zostało tutaj po raz pierwszy sformułowane i postawione wyraźnie, półgębkiem, domyślnikami było wypowiadane nieraz, zwłaszcza przez krytykę teatralną, lecz aż dotąd bez podstawy. Teraz, gdy przez wskazanie francuskiego pierwowzoru nabiera ono wiele prawdopodobieństwa, warto je rozpatrzyć krytycznie tem bardziej, że poglądowi temu mógłby ulec także teatr polski. Gotowiśmy więc ujrzeć na scenie pana Geldhaba w semickiej masce, wymawiającego *ch* i *r* z gardła, tłumaczącego się bardziej rękami niż ustami. Tego rodzaju pojmowanie Geldhaba byłoby znacznem wypaczeniem zarówno intencji fredrowskiej, jak i naszej teatralnej tradycji.

Uwzględniając stosunek polskiej komedji do jej francuskiego pierwowzoru, zaznaczyć trzeba, że utwór francuski oddziałał wprawdzie na osnowę akcji i bajki polskiego dzieła, ale nie stanowił dlań punktu wyjścia ani też nie grał w jego powstaniu

[1]) Tamże, 106: »Albo Ż y d p o l s k i Geldhab czy nie jest bardzo podobny do Żydówki francuskiej, pani Abrahamowej?, — lub s, 174: „ten mieszczanin — parwenjusz p o c h o d z i w y r a ź n i e z Ż y d ó w".

woli pobudki zapładniającej. Rozważenie treści i kompozycji polskiej sztuki przekonywa, że momentem decydującym i punktem wyjścia w jej powstaniu była postać tytułowa, sam pan Geldhab. Dla tej postaci została obmyślona i napisana cała komedja. A ta postać, jak to zresztą sam prof. Chrzanowski przypuszcza[1]), jest od wzoru francuskiego niezależna i leży poza promieniem jego oddziaływania. Przebieg tworzenia trzeba więc przyjąć w tym porządku, że najpierw istniała pobudka i zamysł stworzenia postaci dorobkiewicza - przybysza, później dopiero, gdy trzeba było tę postać dramatycznie usadowić i stworzyć dla niej bajkę komedji, przychodziła w pomoc pamięć i przynosiła z sobą wątek obcy. Tego rodzaju proces twórczy wyklucza ewentualne przypuszczenie, jakoby Fredro zabierał się do swego dzieła z zamiarem odmalowania dorobkiewicza-żyda; chciał dać obraz dorobkiewicza-przybysza przedewszystkiem.

Do podsuwania żydostwa charakterowi Geldhaba nie upoważniają następnie ani ówczesne stosunki obyczajowo-kulturalne, ani też tekst sztuki. Rzecz rozgrywa się w czasach Księstwa Warszawskiego. Książę, zawierający związek małżeński z córką spanoszonego żyda czy przechrzty, nie da się zupełnie pomyśleć przy ówczesnych pojęciach i w ówczesnych warunkach historycznych.[2]) Fredro, wprowadzający tego rodzaju zdarzenie do komedji, popełniałby anachronizm lub musiałby być uważany za „wieszcza“ przepowiadającego zdarzenia, możliwe w Warszawie dopiero w jakieś pół wieku po napisaniu „Geldhaba“. W pewnem miejscu komedji Geldhab, tłumacząc się ze zobowiązań względem Lubomira, powiada: „Coś niby obiecałem, bo z ojcem w przyjaźni“... (I, 4), Za przechwałkę dorobkiewicza tych słów wziąć nie można, bo to samo mniej więcej mówi i Major do Księcia:

> Wiesz Książę, że osoba, z którą się chcesz żenić,
> Zdawna Lubomirowi obiecaną była?
> Że to ich familja zdawna ułożyła,
> I że te dzieci najściślejsza miłość wiąże (II, 5).

Jest w tych słowach niewątpliwe zaznaczenie bliższych związków zażyłości i przyjaźni, jakie łączyły niegdyś dom Geldhaba z szlachecko-ziemiańskim domem rodziców Lubomira, czyli jest tu stwierdzenie stosunku, który w odniesieniu do Żyda czy przechrzty nie tylko wówczas, ale i dzisiaj jeszcze trzebaby uważać za dość wyjątkowy. Gdyby Geldhab miał być semitą,

[1]) Tamże, s. 70: „nie ona może pobudziła Fredrę do stworzenia postaci Geldhaba“.

[2]) Małżeństwa Frankistów mają obustronnie podkład czysto ideowy.

to ze względu na zdumiewająco bezstronne przedstawienie cech ujemnych, wyprowadzonych jedynie z ogólno-ludzkiej natury bez najmniejszej nawet aluzji do żydostwa, byłaby to komedja na swój czas wyjątkowa nie tylko u nas, ale wogóle w literaturze świata[1]).

W ostatecznem wykonaniu postać Geldhaba cech semickich nie posiada, a nie posiada ich nie dlatego, żeby autor miał się okazać „niezmiernie delikatnym“ w ich uwydatnieniu, (byłaby to delikatność trudna do zrozumienia u autora, nie odznaczającego się pobłażaniem względem wybranego narodu), ale dlatego, że w jego rozumieniu i zamyśle Geldhab wcale z Żydów nie pochodzi, lecz jest czystej krwi aryjczykiem. Jest „przybyszem, spanoszonym w Polsce“, to prawda, posiada nazwisko niepolskie, to także prawda — ale przybyszami, noszącymi niemieckie nazwiska byli w Polsce, prócz Żydów, jeszcze... Niemcy. Przyjmując niemieckie pochodzenie Geldhaba za fakt, przez poetę zamierzony i przeprowadzony w dziele, stajemy już na gruncie o wiele pewniejszym, zyskujemy ponadto wgląd bliższy w pobudki i intencje twórcze poety.

Warto zwrócić uwagę na objaw bądź co bądź znamienny, że „Geldhab“, choć został napisany w r. 1818 i nosi wszelkie cechy komedji współczesnej, w swem założeniu obyczajowo-historycznem został przesunięty nieco wstecz, w czasy Księstwa Warszawskiego. Jakiż był powód tego dziwnego napozór postąpienia autora? Między innemi, o czem niżej, i ten, że właśnie w tej epoce wydawała się poecie postać Geldhaba najbardziej właściwą i postawioną na swojem miejscu. Jako oficer w służbie Księstwa zmieniał poeta niejednokrotnie wraz z swym pułkiem miejsce postoju, bywał w różnych stronach kraju i miał sposobność zaobserwować niejednego Geldhaba-Niemca. Posłuchajmy nieco dziejów Geldhaba a następnie przypomnijmy sobie niektóre fakty z dziejów naszych własnych.

LISIEWICZ. P r z y b y s z, p o t e m m i e s z c z a n i n, w k o ń c u b u r-[m i s t r z w S c h o w i e[2])...
KSIĄŻĘ. Pięknie szło s ą d o w n i c t w o, miarkuję po głowie.
LISIEWICZ. Ach, nieźle, Mości książę, bo w k r ó t c e m i a ł wioski,
Różnie o tem mówiono... różne były wnioski... (I, 5).

---

[1]) René de Chavagnes: Le Juif au théâtre. Mercure de France, 1910, Vol. 84. (Nro 305—306, s. 16—34, 245—260) »O d i e u x o u g r o t e s q u e telle est l'aimable alternative à laquelle une convention inflexible et universellement respectée a condamné invariablement tous les Juifs, au théâtre, jusqu'à la fin du siècle dernier.“ (t. j. XIX w.) p. 16.

[2]) Wiersz ten brzmiał pierwotnie: „Był mieszczaninem, potem burmistrzem w Piotrkowie“. Zmiana miejsca przeprowadzona z rozmy-

Jeźli tę karjerę Geldhaba (wykluczającą żydostwo w sposób oczywisty) zechcemy postawić w oświetleniu właściwem t. j. we współczesnych warunkach dziejowych, zobaczymy, że poeta „nie zmyślał prawie nic, lecz przypominał". Z dziejów naszych wiadomo, że ziemie polskie, odebrane Prusom i tworzące Księstwo Warszawskie pierwszej formacji, zaznały w niedługim okresie między ostatnim rozbiorem a powstaniem Księstwa (1795—1807) całej słodyczy pruskiej gospodarki. Świeżą prowincję zdobytą orężem, któremu na imię: zdrada, zalał rząd pruski tysiącami przybyszów i kolonistów niemieckich. Zabrano na własność państwa dobra duchowne i królewszczyzny, wypuszczając je w dzierżawę tylko nowym przybyszom, kórzy dzięki temu bogacili się bardzo szybko i wyrastali z niczego na prawdziwych krezusów powiatowych. W samych tylko t. zw. Prusiech południowych (t. j. w departamencie poznańskim, kaliskim i warszawskim) rozdał rząd Niemcom w ciągu lat czterech 240 majątków ziemskich wartości 20 miljonów talarów. Lekkomyślnej szlachcie (jak ks. Rodosław!) ułatwiano umyślnie obdłużanie majątków, aby je poddawać potem masowej licytacji. „Licytantami byli zwykle zbogaceni na dzierżawach rządowych amtsmani i inni przybysze niemieccy, którzy stawali się właścicielami dóbr szlacheckich"[1]) Jest zrozumiałem, że w takich warunkach wyrastały tysiące rozmaitych *sparsame und tüchtige Bürger*, że tak rodził się w Polsce

> Jaśnie Wielmożny Geldhab, dziedzic Samochwały,
> Przybyszowic, Grypsowa, Łówki et caetera. (I, 1).

Pomimo zmienionych później warunków politycznych wielu z tych geldhabów pozostało na ziemiach polskich i za czasów Księstwa, przystosowując się zwolna do życia otoczenia polskiego i szukając z niem, podobnie jak fredrowski bohater, związków bliższych. W poszukiwaniu genezy tej postaci nie należy więc pomijać źródła najważniejszego t. j. przejawów i okazów żywego życia, które było momentem najważniejszym i rozstrzygającym o kierunku lub pomyśle większości fredrowskich komedyj, mniejszość ich, przeważnie mniej udała, opiera się już o tematy literackie i konwencjonalne, niejednokrotnie obrabiane już przed nim.

---

słem, ażeby stworzyć dwuznacznik słuchowy, wskazujący równocześnie jedno z najbardziej zniemczonych miast byłego Księstwa, gdzie Geldhab mógł zostać burmistrzem (*Wschowa*) a powtóre, zawierający przytyk do niezbyt uczciwego zarządu funduszami publicznemi (*schować*).

[1]) Grabieński: Dzieje narodu polskiego. Wyd. II, s. 404—406 passim.

Nasuwa się jeszcze pytanie, co skłoniło Fredrę, iż na bohatera swej pierwszej, na wyższą miarę zakrojonej komedji wybrał właśnie przybysza-Niemca a nie spanoszonego Polaka, któryby nas może nawet bardziej interesował. Że pracowitość i skrzętność niemiecką cenił, ale charakteru niemieckiego nie lubił, to wiemy skądinąd; nie mógł zresztą lubić on, Napoleończyk, narodu, który z walki ludów wyszedł niehonorowo ale... zdrowo, nie wystarcza to jednak do wytłumaczenia faktu oczywistego, że Fredro coś wyraźnie sobie do Niemców upatrzył. Powodem było znowu życie ówczesne i to życie dzielnicy Fredrze najbliższej, t. j. Galicji. Trzeba zważyć, że w tych warunkach, w jakich znalazły się po trzecim rozbiorze ziemie polskie pod zaborem pruskim, Galicja żyła jeszcze od czasu pierwszego rozbioru. Swoich geldhabów miała podostatkiem i to nietylko, jak się powszechnie przypuszcza, w sferach urzędników i wojskowych lub kupców i rzemieślników, ale także w sferach »dziedziców«. Część tych jaśnie wielmożnych przybyszów wyemigrowała później, część spolszczyła się bez śladu, łatwo więc o nich zapomnieć. Że jednak ludzie ci znaczyli i ważyli wiele w życiu galicyjskiego ziemiaństwa, o tem przekonywują i pamiętniki ówczesne i późniejsza skarga Kalinki („Galicja i Kraków", 1853), że wiele majątków ziemskich przeszło w ręce Niemców.

Ostrza swej komedji poeta nie mógł zwracać wprost pod adresem galicyjskich Niemców z powodów cenzurowych, dlatego przeniósł rzecz w czasy Księstwa. Mierzył blisko, choć udawał, że strzela daleko a *fata libelli* sprawiły, że omało nie postrzelił... Żyda. Że jednak współcześnie w Galicji zdawano sobie sprawę z tego, pod czyim adresem komedja jest wymierzona, za tem przemawia także ten fakt, że zapowiadając pierwsze przedstawienia tej sztuki, przez ostrożność unikano w tytule niemieckiego nazwiska bohatera. Sztukę tę dawano pod tytułem, który zdawał się obiecywać raczej melodramat, nie komedję: „Duma spanoszonego".[1]) Że przedstawiając Geldhaba z czasów Księstwa, poeta mimowoli myślał o bliższych mu geldhabach galicyjskich, o tem świadczyłoby miejsce następujące:

»Ach tak dziś pracowałem, że nie czuję głowy...
Ależ upraszam siedzieć... (*siadają*). Jak to w dzień pocztowy
Nie mogę się opędzić suplikantów zgrai;
A że też to na świecie nic się nie utai!
Że żyję z ministrami, i, choć się nie chwalę,
Przyznać potrzeba, żyję dosyć poufale,

---

[1]) Rozmaitości, dodatek do Gazety lwowskiej, 1824. Nr. 41. z 13. października, s. 327.

Dlatego wiejska szlachta ułożyła sobie,
Że, jak się za kim wstawię, co zechcę, to zro-
[bię«. (I, 4).

Wstawiennictwo Niemca-przybysza u rządu warszawskiego może byłoby wywołało skutek wręcz odwrotny; jeżli ono było przez wiejską szlachtę rzeczywiście tak poszukiwane i pożądane, jak to komedja przedstawia, to z pewnością odbywało się gdzieindziej: u gubernjum lwowskiego lub u któregoś z ministerstw wiedeńskich.

Źródła i materjału dla postaci Geldhaba dostarczało Fredrze niewątpliwie życie ówczesne. Ale gdy trzeba było ująć owe *disiecta membra* rzeczywistości w formę sztuki, mimowoli przypominały się autorowi początkującemu postaci literackie, do jego zamysłu zbliżone. Sposób ich wykonania, metoda ujawniania zasadniczych cech ich charakteru narzucała mu się bezwiednie. Że taką postacią, do zamysłu fredrowskiego zbliżoną a więc mogącą służyć za wzór, nie był Jourdain z komedji Moljera „Mieszczanin szlachcicem", to zbyt widoczne[1]). Jakkolwiek metoda twórcza Moljera zaważyła w znacznej mierze na tem dziele Fredry, wziętem w całości, to jednak sama postać Geldhaba nie okazuje zależności od postaci Jourdain'a; istnieje między niemi wielka różnica zarówno w traktowaniu pomysłu jak i w przedstawieniu cech charakteru. Moljer bawi się swym wzbogaconym mieszczaninem, Fredro swego dorobkiewicza oskarża i potępia; pan Jourdain jest najpoczciwszym w świecie człowiekiem, pomylonym jedynie na punkcie szlachectwa, pan Geldhab jest jednostką społecznie szkodliwą a moralnie nikczemną (postępowanie z siostrą). Komizm postaci Jourdain'a wydobyty z jednej ułomności duchowej: z manji szlachectwa; postać Geldhaba jest duchowo złożona: jest on i pyszny i skąpy i próżny i tchórz i kłamca i t. d.

W kreśleniu tej postaci stosuje poeta obcą Moljerowi metodę antytez i kontrastów; z pewnym naciskiem akcentuje sprzeczność upodobań czy powiedzeń Geldhaba z jego charakterem lub czynami. Geldhab przeznacza złotych polskich tysiąc dwieście na pogorzelców, by być umieszczonym w gazecie, a bezpośrednio potem odmawia wypłacenia procentów, należnych siostrze; lubi się popisywać wykształceniem a dowodzi braku wiadomości trywjalnych, lubi błyszczeć a jest skąpy. Typowym tej metody przykładem może być zdanie:

Luks, luks u mnie być musi, zbytek, przepych wszelki...
(*do odchodzącego kamerdynera*:)
A resztki wina scedzić do jednej butelki. (I, 1.)

[1]) Por. B. Kielski; O wpływie Moliera na rozwój komedji polskiej. (Rozpr. Wydz. filolog. Akad. um., Ser II, t. 27, passim).

Tym sposobem w wydobywaniu rysów charakterystycznych posługiwał się niejednokrotnie Goldoni; niektóre z jego komedyj mają wręcz całe założene na takiej antytezie oparte, (n. p. „Le inquietudini di Zelinda“, „La dama prudente“, „Il burbero benefico“, „L'Avare fastueux“ itd.). Nie tu miejsce wdawać się w analizę szczegółową oddziaływania Goldoniego, ale dla uzupełnienia trzeba zaznaczyć, że z pomiędzy rozmaitych postaci dorobkiewiczów, jakie stworzyła komedja XVIII w., nasz Geldhab przypomina najbardziej postać tytułową z francuskiej komedji Goldoniego „L'Avare fastueux“ (Skąpiec zamiłowany w wystawności). Możliwe, że nawet nieco sztuczne imię naszego Geldbaba powstawało pod wspomnieniem nazwiska świeżo utytułowanego dorobkiewicza, hrabiego Chateaudor (=château d'or!), który, podobnie jak nasz Geldhab, jest „brudnym sknerą w domu“ a pragnie błyszczeć i imponować ludziom, lubi przesadny przepych, nie posiadając smaku, wreszeie stara się posiadać drzewo genealogiczne, oczywiście równie autentyczne, jak nasz Geldhab.

Wprawdzie w początkowym okresie twórczości nie ujawnia Fredro szerszej znajomości Goldoniego, dokładniej, w oryginale czytywał jego komedje dopiero po podróży włoskiej (1824), można jednak przypuścić oddziaływanie tej komedji, bo była to komedja francuska i dla francuskiego pisana teatru. Możliwe że pod jakim bardzo zmienionym tytułem istniała ona i w repertuarze polskim. Dla ścisłości trzeba zaznaczyć, że wspomniana francuska komedja włoskiego komedjopisarza czerpała swój pomysł z jakiegoś, bliżej nam nieznanego, źródła francuskiego. Pietro Toldo[1]), najświetniejszy dziś w Europie znawca komedji nowszej, jej wątków i filjacyj, odszukał w rękopisach paryskiej Bibliotèque nationale sztukę pod identycznym tytułem i dość do goldoniowskiej zbliżoną: „L'Avare fastueux, pièce représentée en 1720“. Uczony włoski, choć zaznacza jej podobieństwo do komedji Goldonięgo, nie wypowiada jednak stanowczej pewności, czy była ona źródłem bezpośredniem komedji Goldoniego. O ile można wnosić z treści, podanej przez Toida[2]), jest ona dalszą od „Geldhaba“ niż „L'Avare fastueux“ Goldoniego.

Rys nieuctwa Geldhaba, popisującego się znajomością historji polskiej w rozmowie z Piórką (III, 4) podsunął Fredrze najniezawodniej hr. Anzelm z komedji Goldoniego „La famiglia dell'antiquario, o sia La suocera e la nuora“ (Rodzina antykwarjusza czyli świekra i synowa). Komedię tę wystawiał kilkakrotnie teatr polski we Lwowie[3]) w latach 1816 i 1817, a więc przed

---

[1]) P. Toldo, L'Avare fastueux. (Giornale storico della letteratura italiana, 1909, Vol. 53, s. 300—339).

[2]) Tamże 333.

[3]) L. Bernacki, J. N. Kamiński (Ustęp D.), j. w., s. 46 i n.

powstaniem „Geldhaba". W polskiem tłumaczeniu nosi ona tytuł „Antykwarjusz" lub „Piekło domowe czyli Antykwarjusz".[1]) Bohaterem tej komedji jest domorosły archeolog hr. Anselm, który według złośliwego określenia samego autora[2]) „jest bogatszy w pieniądze niż w wiadomości" i zbiera z zamiłowaniem wszelkie rupiecie, które uważa za pomniki starożytności. W swoich zbiorach posiada rzekomy pierścień etruski. Dowodząc równie świetnej znajomości dziejów, jak nasz Geldhab, wypowiada zdanie, że „przy pomocy takich pierścieni starożytni Toskańczycy poślubiali swoje żony" (I, 2). W innem miejscu (II, 9, 10) zakupił za drogie pieniądze zbiorek współczesnych piosenek nowogreckich, spiewanych na Korfu, i uważa ten rękopis za kodeks starożytny, zawierający traktat pokojowy między Spartą a Atenami, spisany własnoręcznie przez takiego dyplomatę jak... Demostenes.

Lwów.

---

[1]) Tamże, s. 50.
[2]) Ch. Goldoni, *Mémoires*. Paris, 1822, s. 300.

Dr. HENRYK ŻYCZYŃSKI.

Estetyka Zygmunta Krasińskiego.

Olbrzymia puścizna literacka Krasińskiego, obok znanej powszechnie fizjognomji poety i myśliciela, ukazuje nam również jego oblicze, jako krytyka i teoretyka, w rzeczach sztuki i piękna. Ta strona działalności Krasińskiego bynajmniej nie uchodziła uwadze. Sądy jego o dziełach polskiej poezji romantycznej często były powtarzane i akceptowane przez późniejszych badaczy literatury, a dziś także nie utraciły waloru ogólniejszego. Przedmiot sam jednak nie został wyczerpująco opracowany, ani należycie oceniony. Nieco szerzej rozpatrywał zagadnienie estetyki Krasińskiego Siedlecki w „Museionie" z roku 1912 i Dicksteinówna w „Sfinksie" z roku 1913. Obie rozprawy jednak są raczej omówieniem tematu, aniżeli jego opracowaniem faktycznem.

Zadaniem pracy niniejszej będzie zbadanie w postaci rozwojowej poglądów estetycznych Krasińskiego, oraz wykazanie ich genezy. Byłoby natomiast rzeczą bezcelową wdawać się w krytykę poglądów poszczególnych, lub kusić się o ich ułożenie systematyczne w postaci jakiejś poetyki. Zasadniczą cechą tej estetyki jest rozwój, przejawiający się zmienną grą przeciwieństw i krańcowych upodobań. W rozmaitych okresach czasu Krasiński hołduje rozmaitym ideałom estetycznym, potępiając niejednokrotnie w sposób ostry to, co niedawno było dlań przedmiotem uwielbień gorących i zachwytów.

Stwierdzenie charakteru rozwojowego estetyki Krasińskiego pociąga za sobą konieczność wyznaczenia poszczególnych faz w obrębie tej ewolucji. Każdej z tych faz muszą odpowiadać pewne podstawy, na jakich dokonywało się kształtowanie ideałów estetycznych poety. Zadanie więc dalsze dotyczy genezy wyobrażeń Krasińskiego o pięknie, a polega na wykazaniu źródeł i czynników, które decydowały o charakterze i kierunku este-

tycznych upodobań poety. W tym zakresie, obok wrodzonej Krasińskiemu wrażliwości na piękno, należy uwzględnić własne aspiracje artystyczne i dążności poety, stosunki życia, lekturę i doświadczenia, wreszcie studja z zakresu teorji sztuki i piękna.

I.

Początki refleksji estetycznej Krasińskiego sięgają czasów warszawskich. Jak wcześnie poczuł w sobie Krasiński powołanie poetyckie, tak samo wcześnie usiłuje tworzyć własne zdania o sztuce i dziełach. Z wpływów, jakie już w młodości wczesnej rzeźbiły duszę poety przyszłego, były dwa przeciwne sobie kierunki: klasycyzm i romantyzm. Pierwszy tkwił w atmosferze, jaka panowała w domu generała, a którą bezwiednie nasiąkał poeta; drugi, nurtując w umysłach generacji młodej, otwierał sobie wrota do duszy Krasińskiego, dzięki cechującemu go entuzjazmowi

Pod względem treści upodobaniem największem poety cieszył się w tym czasie, jak to wykazał prof. Kallenbach, motyw zemsty. Pod względem kolorytu najbardziej odpowiada poecie tło ponure, nastrój niemal potępieńczy, pod względem zaś tonu intenzywność i wzniosłość, przechodząca w patos, nieutrzymany w granicach miary odpowiedniej. Charakterystyczne te znamiona dochodzą do wyrazu zarówno w próbach produkcji artystycznej, jako też w refleksji. Pozwalają nam one ustalić ściśle skrystalizowaną zasadę estetyczną, jakiej wówczas poeta hołdował. Wedle tej zasady pięknem będzie to wszystko, co budzi grozę i pozwala na przeżycia intenzywne. Twierdzenie takie da się wydedukować z sądu, jaki Krasiński wypowiada o jednem z dzieł swoich. Donosząc ojcu o „Władysławie Hermanie", zaznacza: „Dosyć dobrze swojemu celowi odpowiada, t. j. dążeniu do okropności i silnego wzruszenia".[1])

Ustaliwszy zasadę naczelną estetyki młodocianej Krasińskiego, pozostaje nam skreślić jej stosunek do haseł, głoszonych podówczas w Polsce. Przedewszystkiem nasuwa się nam Brodziński, którego uczniem był Krasiński, jako student Uniwersytetu warszawskiego. Ponieważ Brodziński ostro potępiał tego rodzaju upodobania, jako niezgodne z duchem polskim, miłującym się w miękkości i słodyczy, w zasadzie tej możemy widzieć pewną przekorę ze strony Krasińskiego w stosunku do swego nauczyciela. Odbiegając od Brodzińskiego, zgadza się ona z duchem teorji, głoszonych przez Mochnackiego. Mochnacki bowiem zgodnie z żywiołowem usposobieniem i żywą, temperamentu

[1]) J. Kallenbach: Zygmunt Krasiński. T. I, s. 171.

pełną naturą swoją, uważał zgrozę i przerażenie za pierwszorzędny czynnik estetyczny. Intenzywnością przeżycia mierzył on siłę i wartość poetycką dzieła tak dalece, iż przysłaniał sobie widok na inne, ważniejsze często strony dzieła. Uwidocznia to doskonale n. p. studjum jego o Hamlecie, w którem Mochnacki utożsamia uczucie tragizmu z silnem wzruszeniem, pomijając zupełnie kwestję kontrastu, cechę tak bardzo specyficzną dla efektów tragicznych.

W każdym razie łączność Krasińskiego z działalnością Mochnackiego zaprzeczyć się nie da. Nie należy jednak stosunku tego pojmować w formie prostego naśladownictwa. Własna psychika Krasińskiego stanowiła grunt podatny pod krzewienie się haseł, głoszonych przez Mochnackiego. Jest to moment niezwykle ważny dla oceny estetyki Krasińskiego. Ostateczne wyniki analizy kwestjonują stale oryginalność myśli Krasińskiego, a byłoby rzeczą dla poety niesprawiedliwą, gdyby do niej należał sąd o jego wielkości. Krasiński bowiem jest mimo wszystko jednostką potężną i niepospolitą, a jego praca myśli jest tytanicznym wysiłkiem odnalezienia i ugruntowania własnego indywidualizmu.

Więcej szczegółów, dotyczących przedmiotu naszego, zawiera »List do Pana de Bonstetten o stanie obecnym literatury polskiej«. Charakter rozprawki określił trafnie prof. Kallenbach jako nieświadomy egzamin Krasińskiego z posiadanych przezeń wiadomości w zakresie literatury polskiej. Istotnie krótka ta rozprawa w przeważnej swej części jest raczej owocem erudycji, niźli samodzielnego wmyślenia się w ogrom płodów literatury polskiej. Pisana w Genewie pod wpływem nowych wrażeń i szerszych punktów widzenia, jakie wypłynęły z zetknięcia się Krasińskiego z nowym sobie światem, dotycząca jednak stosunków polskich i w swym faktycznym materjale oparta na studjach warszawskich, stawia nas w przejściowym momencie duchowego rozwoju poety.

W charakterze ogólnym list okazuje typ wyższej. szlachetnej krytyki Krasiński nie wyrokuje, jak sędzia zawodowy, lecz rzecz wyświetla, jak wytrawny. rzetelny znawca.

Z jaką dozą zręczności usiłuje dać miarę piękności poezji Mickiewicza: „Nikt nie dorówna mu w opisie mąk miłości zdradzonej, zawiedzionych nadziei; czujemy się wciągnięci w wir, który porywa i zmienia w burzę i rozpacz spokój i ciszę twej duszy.“ [1])

Oto mamy próbkę impresjonizmu Krasińskiego, który miarą wywołanego wrażenia usiłuje określić czar i siłę poezji. Poeta kusi się o bliższe określenie poezji Mickiewicza: „Opisy jego

[1]) Pisma Z. Krasińskiego. T. VIII, s. 24.

lśnią i błyszczą, lecz niema w nich ani miękkości, ani pieściwej słodyczy; wszystko, co pisze, jest wielkie i wspaniałe.“[1])

Krasiński odczuwał więc doskonale odrębność poezji Mickiewicza i przypisywał jej „osobliwą barwę powagi i mocy.“

Uwagi Krasińskiego nie uchodzą również zalety techniki. Rozumie on doskonale, iż rzeczą najważniejszą w dziele sztuki jest harmonja pomiędzy aspiracją twórczą, a środkami ekspresji artystycznej. „Czytając dzieła jego, widzimy, zda się, władcę, który zmusza słowa, niewolniki swoje, do posłuchu dla swego pióra i nagina wyrazy do każdej myśli z największą łatwością.“[2])

Pozatem przebija się w rozprawce młodzieńczość i entuzjazm Polaka, usiłującego oćmić obcych blaskiem świetności narodowej. Ten entuzjazm powoduje też przesadę i narzuca poecie już nie same dodatnie określenia, lecz epitety pierwszorzędne, jak wzniosły, wielki i t. d. W ten sposób widnokrąg roi się od gwiazd pierwszorzędnej wielkości, czyniąc wrażenie chaotyczne i pozbawione planu.

Dochodzimy więc do wyniku, iż u Krasińskiego już w okresie młodzieńczym pojawia się refleksja estetyczna. Zdąża ona w dwóch kierunkach. Z jednej strony poeta usiłuje zdać sobie sprawę z celów i dróg własnej twórczości artystycznej, z drugiej strony urobić sobie zdanie o dziełach obcych. Ta dążność rozumienia objawów otaczającego go życia umysłowego będzie Krasińskiemu stale towarzyszyła i uczyni zeń kiedyś pośrednika w wielkim sporze pomiędzy Mickiewiczem a Słowackim.

W okresie warszawskim baczy Krasiński nie tyle na jakość przeżyć estetycznych, ile na ich stopień i intenzywność. Piękność dzieła sztuki mierzy siłą, z jaką ono wzrusza czytelnika. Tego rodzaju kierunek upodobań estetycznych godzi się z młodzieńczością poety, z wiosennym porywem ku upojeniom dla samych upojeń.

II.

W Genewie rozwój umysłowy poety postępuje krokiem szybkim naprzód. Zmiana warunków życia, obcowanie z alpejską przyrodą Szwajcarji, nowe zagadnienia życia, wywołane zrazu miłością poety dla Henryki Villan, a następnie zdarzeniami rewolucji listopadowej, wreszcie rozczytywanie się w arcydziełach literatury europejskiej wraz z studjami w zakresie filozofji, teorji i historji sztuki, to wszystko rozszerzyło wyobrażenia Kra-

[1]) Tamże, s. 25.

[2]) Tamże, s. 25.

sińskiego o pięknie i rozwój jego samowiedzy estetycznej popchnęło na tory nowe.

Z wpływów, jakie nań wówczas oddziałały, pierwszym i najdonioślejszym był wpływ Mickiewicza.[1]).

Obaj poeci odbyli wspólną wycieczkę po Szwajcarji, podczas której rozmowa schodziła nieraz na tory dyskusji rzeczowej. Pewnego razu rozprawiali o malarstwie i wówczas powstała kwestja, na co należy kłaść nacisk, na kontury czy koloryt, oraz czy należy oddawać prawdę rzeczy, czy prawdę odbieranego od niej wrażenia. Mickiewicz chwalił łączenie opisu z wrażeniem, wolne od przesady i sentymentu.

Również Mickiewiczowi zawdzięcza Krasiński pierwsze zdrowe pojęcia o romantyzmie. W obozie klasyków widziano jedynie negatywną jego stronę, a sąd ujemny zdały się potwierdzać pierwsze próby romantyzmu, który mocą samej reakcji przejawiał się zrazu w formie zbyt skrajnej. Tymczasem Mickiewicz wyśmiewał to właśnie, o co go w Warszawie posądzano, wykazując, że wyzwolenie się z ciasnych formułek nie oznacza jeszcze pogardy dla wszelkich zasad smaku i zdrowego rozumu. Właściwe dążenie romantyzmu polega na tem, by po odrzuceniu wszelkich draperyj studjować nagą prawdę, a nie model lub manekin, jak to czynili klasycy.

Trzeźwe poglądy Mickiewicza wywarły na Krasińskim wielkie wrażenie, czemu też daje wyraz w listach do ojca[2]). Szczególnie przejął się Krasiński twierdzeniem, iż prawda jest poezją najwyższą. Pomysły artystyczne z tego czasu dowodzą, iż Krasiński usiłował wcielać w czyn zasady Mickiewicza; szuka bowiem tematów w rzeczywistości i w zakres dzieła wciąga Cieszanów i zaobserwowane typy. Krasiński rozumiał więc zrazu zasadę Mickiewicza jako postulat realizmu w sztuce. Powoli znaczenie tej zasady estetycznej rozszerza i przez prawdę w sztuce rozumie nie tylko realizm, lecz wogóle prawdę wewnętrzną. Jeźli więc później Krasiński będzie odróżniał w sztuce sztuczność od poezji, dystynkcja ta zawsze będzie sięgała początkami wpływu Mickiewicza, który estetycznej refleksji Krasińskiego zdołał ożywczego dostarczyć fermentu.

O ile korzystnie wpływ Mickiewicza odbił się na sądach Krasińskiego o sztuce, możemy poznać z artykułu, napisanego z powodu tłumaczenia dzieł Mickiewicza na język francuski. Rzecz nosi tytuł „Konrad Wallenrod", a pochodzi z października 1830 r.

„Wszystko w tym świecie związane jest z całym wszechświatem; stąd to pochodzi, że istnieje nieskończoność węzłów, wychodzących

[1]) Na naturę tego stosunku zwrócił uwagę prof. Kallenbach w wykładach uniw.

[2]) J, Kallenbach: Z. Krasiński T. I, s. 189.

z każdego przedmiotu i wiążących się z wszystkiem, co go otacza; i te właśnie stosunki umie Mickiewicz odkryć i wyrazić. Prawda jest uderzającą cechą jego obrazów i tejto prawdy inni nie znaleźli jeszcze zgoła i nie podejrzywali jej nawet.“ [1])

Nie ulega wątpliwości, iż Krasiński ma na myśli głównie „czwartą część Dziadów“ i przedstawiony w niej związek z światem duchów. W liście do pana de Bonstetten oceniał tylko liryczną stronę utworu, siłę wyrażonego uczucia; bliższe zrozumienie właściwych intencyj Mickiewicza ma dopiero teraz. Również posługuje się śmiało pojęciem prawdy jako nowem kryterjum oceny estetycznej.

W tym czasie Krasiński wypowiada inną jeszcze myśl o poezji, która wskazuje przyszłego autora „Nieboskiej“.

„Odrzucił też drobne konwenanse stylu, dobre dla buduaru, lecz zbyt małej wagi dla poezji naszego wieku, która obejmuje sprawy ludzkości i przestaje już być cząstką oddzielną“ [2]).

Odzywa się tu wyraźnie echo rozpraw poety z Mickiewiczem na temat romantyzmu, ale równocześnie zaznacza się właściwe Krasińskiemu ciążenie w sferę myśli i obejmowanie problemów ogólnoludzkich.

Odtąd Krasiński będzie kładł coraz częściej nacisk na myśli w sztuce. Składając ojcu relację o nowych pracach literackich, powiada w „rozprawce o duszach“: „...jest to, com najlepiej napisał w życiu, bom najgłębiej nad nią myślał.“ [3])

Ten nowy punkt patrzenia na sztukę łączy się ze studjami filozoficznemi, jakie Krasiński rozpoczął w Genewie. Szczególnie doniosłem było zapoznanie się z niemieckimi teoretykami romantyzmu. W korespondencji z Reevem znajdujemy dowód, iż Krasiński znał Fr. Schlegla. Wedle Kleinera i August W. Schlegel nie był Krasińskiemu obcy [4]). W samej rzeczy jednak zaznajomił się z nim Krasiński dopiero w kilka lat później. Krasiński usilnie zaleca przyjacielowi lekturę Fr. Schlegla: „...je vous conjure, mon cher, si vous m'aimez, lisez Schlegel, Histoire de la littérature“. [5])

Krasiński ma na myśli francuskie tłumaczenie dzieła: „Geschichte der alten und neuen Literatur, Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1812.“

Przedewszystkiem pod wpływem Schlegla Krasiński pogłębia pojęcie poezji i pięknu nadaje znaczenie metafizyczne. Ar-

---

[1]) Pisma Z. Krasińskiego. T. VIII, s. 206.

[2]) Tamże.

[3]) J. Kallenbach: Z. Krasiński. T. I, s. 179.

[4]) J. Kleiner: Z. Krasiński. T. I, s. 45.

[5]) Correspondence... T. I, s. 26.

tysta nie ma bawić oczu ułudą fantazji, lecz zgłębiać najciemniejsze zagadki bytu. Schlegel w ten sposób pojmuje zadanie i istotę poezji:

„indem sie das Rätsel der Welterscheinung, die Verwicklung des Lebens bis zu ihrer endlichen Auflösung hinleitet, und überhaupt eine höhere Verklärung aller Dinge in ihrem Zauberspiegel ahnen lässt, greift sie selbst in die Zukunft ein, als Morgenröte ihrer Herrlichkeit, und Ahnung des herannahenden Frühlings. Sie bewährt sich auf diese Weise, alle Zeiten, Vergangenheit und Zukunft vereinend, als wahrhaft sinnliche Darstellung des Ewigen, oder der vollendeten Zeit.“ [1])

W duchu podobnym wypowiada się Krasiński:

„...car être poète, c'est pousser sa réalité présente vers le passé ou l'avenir, jusqu'aux dernières bornes possibles, de ce côté de la terre vers le ciel, ou de l'autre côté vers l'enfer.“ [2])

Poezja więc ma być jasnowidzeniem przyszłości! teza ta łatwo mogła przypaść do smaku Krasińskiemu, który posiadał skłonność do wizji i lubiał wyciągać wnioski na przyszłość. Jeżli więc teorja Schlegla odpowiadała psychologji poety, utwierdzała tem samem w jego duszy wiarę we własne siły i własne powołanie poetyckie. Nic więc dziwnego, iż przywitał ją Krasiński z takim entuzjazmem.

Echo tej lektury Schlegla odezwie się jeszcze w roku 1834 w jednym z listów do Gaszyńskiego, w którym poeta protestuje przeciw temu, by poezję stosować do ducha czasu i czynić z niej nałożnicę okoliczności marnych:

„Ale poezja tyczy się rodu człowieczego całego, a nie jednego kraju, jednego łachmana czasu i przestrzeni. Ona wieczność i nieskończoność garnie pod skrzydła swoje i dlatego właśnie była zawsze i być zawsze musi religijną, to jest mówić o zagadce wielkiej, którą Bóg zadał ludzkości; o przeczuciach innego życia, o wspomnieniach tego, co poprzedziło nasze przybycie na ziemię, o nadziejach i bojaźniach, o tem wszystkiem, co się zowie uczuciem istoty żyjącej w granicach, a przeznaczonej kiedyś do życia bez granic“.[3])

Również z pomocą Schlegla sformułował sobie Krasiński ideał dramatu. Zastanawiając się nad przyszłym dramatem, zestawiał Schlegel Calderona i Szekspira. Za zaletę poczytywał Calderonowi tryumf prawdy, wieńczący jego dramaty, i optymizmu, zarzucał mu zaś zbyt powierzchowne ujmowanie życia i jego konfliktów. Z Szekspirem natomiast rzecz się ma odwrot-

---

[1]) Geschichte der... T. II. s. 79.

[2]) Correspondence... I. s. 106.

[3]) Listy do Gaszyńskiego. s. 45.

nie. Zagadkę życia ujmuje on w całej grozie i nagiej prawdzie, traktuje ją jednak w sposób sceptyczny, bez ostatecznego rozwiązania i jakiejś perspektywy słonecznej. Stąd wysnuwał Schlegel wniosek, by sztuka przyszła ujęła zalety i Szekspira i Calderona, a pominęła ich wady.

„Solle man an Calderon, als romantischen Dichter in allen Arten des Dramas etwas aussetzen, so wäre es, dass er uns zu schnell zur Auflösung führt, dass diese oft um soviel mehr wirken würde, wenn er uns länger im Zweifel festhielte, und wenn er das Rätsel des Lebens öfter mit der Tiefe wie Shakespeare charakterisirte, wenn er uns nicht fast immer gleich vom Anfang an in das Gefühl der Verklärung versetzte und dauernd darin erhielte. Shakespeare hat den entgegengesetzten Fehler, dass er uns das Rätsel in seiner ganzen Verwirrung und Verwicklung vor Augen stehen lässt, ohne die Auflösung hinzufügen. Und wo er auch die Darstellung bis zu dieser hindureh führt, da ist es meistens mehr die alttragische des Untergangs, oder eine gemischte mittlere von halber Befriedigung, äusserst selten aber jene in Calderon herrschende, liebevolle Verklärung. Im Innersten seiner Gefühls- und Behandlungsweise ist Shakespeare mehr ein alter, wenn auch gerade kein griechischer, sondern vielmehr ein altnordischer Dichter, als ein christlicher Es ist eine tiefe Naturbedeutung im Shakespeare, die zwar nur in zerstreuten Anklängen einzeln aus seinen Gebilden hervorbricht, ihnen aber überall unsichtbar zum Grunde liegt und wie die verborgne Seele derselben bildet; und eben in diesem durchschimmernden Geheimnis liegt der eigentümliche Reiz und Zauber dieser nach aussen so klar scheinenden Lebensgemälde. Dieses tiefere Element in Shakespeares Poesie steht noch wie ein einzelnes Anzeichen in der modernen Kunst da und erwartet erst in der Zukunft seine volle Entwicklung, wo eine höhere Poesie auf neuem Wege vielleicht nicht mehr bloss die flüchtige Erscheinung des Lebens, sondern das geheime Leben der Seele selbst, im Menschen wie in der Natur, darstellen wird.“ [1])

Teorją Schlegla przejął się już Mickiewicz i w tym duchu rozwinął w wykładach o literaturze słowiańskiej pomysły dramatu przyszłego. W ślady Schlegla poszedł również Krasiński i myśli jego o dramacie przywłaszczył sobie na zawsze. Pisze więc do Reeva: „un poète aujourd'hui doit fortement tracer l'énigme de la vie comme Shakespeare, et en faire jaillir l'espérance comme Calderon.“ [2]).

Wiele lat później będzie Krasiński oddziaływał w tym duchu na Słowackiego i sprawi, że ostatecznym finałem „Lilli Wenedy“ będzie świetlana aureola nadziei.

---

[1]) Geschichte.., T. II, s. 93.

[2]) Correspondanee. T. I, s. 33.

Od Schlegla przejmuje Krasiński również pojęcie romantyzmu, rozumianego bardzo szeroko, jako poezja wogóle.

„In diesem weiteren Sinne, da das Romantische bloss die eigentümlich christliche Schönheit und Poesie bezeichnet, sollte wohl alle Poesie romantisch sein. In der Tat streitet auch das Romantische an sich mit dem Alten und wahrhaft Antiken nicht. Die Sage von Troja und die homerischen Gesänge sind durchaus romantisch“ [1]).

Schlegel rozumie więc przez romantyzm treść sztuki, nastrój w przeciwieństwie do formy i technicznego wirtuozostwa.

„Nicht bloss die Kunst ist gross und bewundernswert in Aeschylus und Sophokles, sondern auch die Gesinnung und das Gemüt. Nicht also in den lebendigen, nur in den künstlich gelehrten Dichtern des Altertums wird dieses liebevoll Romantische vermisst. Nicht dem Alten und Antiken, sondern nur dem unter uns fälschlich wieder aufgestellten Antikischen allein, was ohne innere Liebe bloss die Form der Alten nachkünstelt, ist das Romantische entgegengesetzt.“ [2])

Zdaniem Schlegla tylko klasycyzm fałszywie interpretowany pozostaje w sprzeczności z pojęciem romantyzmu; nawet „Iliada“ Homera może uchodzić za dzieło romantyczne, jeźli się baczy na treść i nastrój, a nie na formę.

Schleglowską koncepcję romantyzmu przyswoił sobie Krasiński i robi z niej użytek w refleksjach nad pomnikami sztuki w Rzymie. Zestawia ruiny Colosseum z kościołem św. Piotra i w pierwszym widzi poezję, w drugim zaś sztukę.

W tym samym duchu wypowiada się Krasiński w liście do Gaszyńskiego: „czego ty bierzesz poezję, jako styl, jako skupienie pewnej ilości porównań, a nie jako rzecz, jako duch, z którym przez długie zamysły poznać się trzeba“.[3])

Uznawszy myśl i nastrój za jedyną prawdziwą poezję, odnosi się Krasiński z niechęcią nawet do romantyzmu francuskiego.

„Ne vous abandonnez point à la poésie de Hugo. C'est une poésie toute d'expression, sans pensée.“[4]).

Wiktorowi Hugo wytykał Krasiński zbytek imaginacji, a ubóstwo uczucia. Trudno nie zauważyć wybitnie subjektywnego charakteru, jaki znamionuje te poglądy. Krasiński sam nie posiadał ani gotowości technicznej, ani wyobraźni zbyt plastycznej. Wobec tego skłaniał się szczególnie ku takim teorjom estetycznym, które z jednej strony lekceważyły takie rzeczy,

---

[1]) Geschichte... II. s. 83.
[2]) Tamże. s. 90.
[3]) Listy do Gaszyńskiego.. s, 40.
[4]) Correspondence... T. I. s. 170.

z drugiej zaś w niczem nie kwestjonowały jego osobistej wielkości artystycznej. Musimy bowiem pamiętać o tem, że Krasiński jest przedewszystkiem twórcą i że jego studja estetyczne łączą się ściśle z własnemi aspiracjami artystycznemi.

Równolegle ze Schleglem postępował wpływ Chateaubrianda. Wiele było między nimi cech wspólnych; też same sprzeczności w charakterze. Obaj byli intelektualistami, wychowani w atmosferze oświecenia i racjonalizmu, niezdolni jednak żyć w tych ciasnych granicach. Nie będzie to rzeczą przypadku, iż Elsinoe i Kornelia tak bardzo przypominają bohaterki Chateaubrianda. Pokrewieństwo wypłynęło z analogicznego podłoża duchowego. Istoty te są podobne do wizyj, jakie się jawią ascetom średniowiecznym.

Z rozwojem poglądów estetycznych Krasińskiego pozostaje „G nie du Christianisme.“ Główna część dzieła została poświęcona poetyce chrześcijańskiej, w której Chateaubriand omawia motywy literackie i wykazuje, co za interes przedstawia dla literata chrześcijaństwo, jeźli chodzi o artystyczne efekty i pomysły. „Il a créé une mode litteraire en religion“, powiada o nim Sainte-Beuve. Krasiński doskonale trafia w ducha Chateaubrianda, gdy radzi Reevovi:

„Attachez-vous de toute votre force à la religion chrétienne; car, à présent, c'est la carrière où vous serez neuf et original.“ [1])

Ślady dalszego wpływu Chateaubrianda zaznaczają się w tem, że Krasiński zajmuje się w tym czasie i za arcydzieła uważa utwory, które Chateaubriand omawia i wychwala. Należy tu „Boska Komedja“ Dantego, „Raj utracony“ Miltona, „Jerozolima Wyzwolona“ Tassa i t. d.

Naogół Chateaubriand tylko pośrednio wpłynął na rozwój pojęć estetycznych Krasińskiego, zapoznając go z duchem czasu i utwierdzając w przekonaniu o nierozerwalnym związku między religją i poezją.

W ten sposób rezultatem okresu genewskiego jest zdobycie i utrwalenie metafizycznego charakteru estetyki.

III.

W okresie genewskim Krasiński czynił wrażenie marzyciela. Poeta hołdował romantyzmowi, pojętemu jako górny idealizm, a w poezji widział kontemplację. Zaszły jednak zdarzenia, które myśli jego w inną skierowały stronę. Zrazu czuł się Krasiński literatem, poszukującym wzorów, motywów, tematów.

---

[1]) Correspondance... s. 33.

Powstanie listopadowe i nieszczególna w niem rola generała postawiły go w bardzo poważnym do życia stosunku. Poeta miał przed sobą „Dziady“ drezdeńskie Mickiewicza, jako objaw znamienny czasu. Kontemplacja i marzycielstwo zdawały się brzmieć, jak anachronizm w epoce, w której do władzy dochodził duch prometejski. Krasiński przeżywał cierpkie godziny zawodu, widział rozwiane nadzieje, czuł się wytrąconym poza nawias tego społeczeństwa, któremu królować pragnął potęgą genjuszu.

Zostawiony cierpieniu i samotności ucieka się do gorączkowej pracy myśli, by z jej pomocą wypłynąć z odmętów zwątpienia i wywalczyć sobie stanowisko w ówczesnem życiu duchowem narodu.

Już w liście, pisanym do Gaszyńskiego 22 marca 1832 r., spotykamy przebłyski idei mesjanistycznej, wiarę w specjalne przeznaczenie ludzi wybranych przez Boga:

„Dzieło ogromne nigdy się w krótkim czasie nie dopełnia; tysiąców cierpień trza, by zbawić naród jaki; by zbawienie nastąpiło ziemi, trzeba było śmierci Boga. Nic dobrego, szlachetnego na tym świecie bez długiej boleści, bez długich trudów“.

Na taką myśl naprowadził Krasińskiego i w wierze tej umocnił Chateaubriand. Świadczy o tem list poety do Reeva:

„Il y a une excellente chose dans Chateaubriand. Il dit que les hommes que Dieu envoie pour punir le genre humain ne rencontrent que peu d'obstacles; qu'aux temps où ils apparaissent, les peuples et les rois sont frappés de stupidité; qu'il n'y a pas d'hommes de génie sur leur route pour opposer à leurs ravages; qu'eux-mêmes, ils sont peu de talent, mais que tout les sert, même leurs fautes, leurs crimes. Au contraire, le grand homme que Dieu envoie pour sauver les hommes est toujours un grand génie, mais ses moyens sont faibles, ses ressources nulles. A chaque pas, il rencontre de terribles obstacles: sa lutte est longue, difficile, pleine de sacrifices.“[1])

Stosownie do zmian w ogólnym na świat poglądzie i wyobrażenia o pięknie ulegają u poety ewolucji.

Krasiński wytwarza sobie teraz estetykę, która mogła służyć za program dla „Nieboskiej“.

Z wpływów, jakie w tym czasie najwybitniejszą odegrały rolę w kształtowaniu się myśli Krasińskiego, należy obok „III. Części Dziadów“, „Faust“ Goethego, zwłaszcza jego część druga, i „Phantasus“ Ludwika Tiecka.

Ceniony dotąd przez poetę Byron, ustępuje pola Goethemu.

---

[1]) Correspondance... T. I, s. 59.

„La fin de Faust me prouve que Goethe a été véritablement un grand poète, plus grand que Byron lui-même; car considérez Manfred, Cain, Marino Faliero, etc., etc. et vous verrez partout la perdition couronnant l'oeuvre".[1])

Poza optymizmem, wieńczącym dzieło Goethego, uderzyła Krasińskiego jeszcze inna myśl ogólna. Jak wiadomo, Faust szuka zadowolenia i szczęścia, którego nie może odnaleźć aui w uciechach, ani w zabawach, ani we wiedzy i sztuce, reprezentowanej przez grecką Helenę; satysfakcję sprawia mu dopiero miłość bliźniego, praca dla dobra ogółu. Krasiński, byronizujący młodzieniec, dowiadywał się z tego dzieła, że prawdziwe szczęście istnieje jedynie w pracy wśród ludzi i dla ludzi.

Przy takim stanie rzeczy dotychczasowe ideały estetyczne poety nie mogły ostać się bez zmiany. Istotnie we wstępie do „Nieboskiej Komedji" wypowiada poeta swe credo estetyczne, które niczem nie przypomina głoszonych dotąd przezeń haseł. Naogół interpretuje się ów wstęp w ten sposób, jakoby Krasicski zwalczał zasadę: „sztuka dla sztuki."

Należy jednak zważyć, że cały ten wstęp jest utrzymany bardziej w tonie negatywnym, niż pozytywnym. Krasiński maluje w zadziwiająco piękny sposób pewien kierunek artystyczny, pozwalając przejawić mu się w całej jego suggestywnej sile, by następnie zmierzyć się z tą potęgą poezji.

Krasiński walczy z pewną teorją literacką. Jaka to była teorja, możemy domyśleć się z ciekawych słów Danilewicza. Jako nieodłączny towarzysz Krasińskiego, był on wtajemniczony w plan i ideę poematu. Danielewicz powiada więc o bohaterze „Nieboskiej", że zakrawa na arlekina i że mu poeta nadaje postać „tragico-buffo". Takiem pojęciem „tragico-buffo" posługuje się bardzo często Krasiński, a zawsze na oznaczenie właściwej estetyce niemieckiej teorji humoru i ironji. Skoro więc Danielewicz z pomocą tego pojęcia określa charakter hr. Henryka, dowodzi to, że „Nieboska Komedja" łączyła się w swym pomyśle w jakiś sposób z teorją ironji romantycznej.

Istotnie Krasiński ma na myśli genjalną swobodę twórczej, nieokiełzanej fantazji, gdy mówi:

„Gwiazdy w około twojej głowy — pod twojemi nogi fale morza — na fali morza tęcza przed tobą pędzi i rozdziela mgły — co ujrzysz, jest twojem — brzegi, miasta i ludzie tobie się przynależą — niebo jest twojem — chwale twojej niby nic nie zrówna".

W kierunku takiego potępienia fantazji wpłynął na Krasińskiego obok Fausta „Phantasus" Ludwika Tiecka. Jak wiadomo, Tieck w fazie późniejszej swego życia zwalczał hasła, głoszone

[1]) Correspondence... T. II, s. 43.

w młodości, dążył do nawiązania zerwanych ze społeczeństwem węzłów i uspołecznienia sztuki. Wyrazem tego zwrotu jest właśnie „Phantasus". Poruszone w nim problemy, jak stosunek poezji do życia, poety do rzeczywistości, wykazują wiele analogij z problemami Krasińskiego.

Wyraża się więc Krasiński, iż Tieck wyprzedził go w pomyśle: „... l'idée d'un Méphistophélès enfant m'était venue à la tête, mais Tieck m'a prévenu dans son Phantasus". [1])

Hr. Henryk z „Nieboskiej" posiada wiele rysów wspólnych z Manfredem Tiecka. Człowiek ten żyje we wiecznej gonitwie za wrażeniami, nie mając czem zapełnić pustki duszy. Powiada więc Tieck: „...bei manchen Menschen dient eine wunderliche Aussenseite nur zum notwendigen Gegengewicht eines gehaltlosen, oft fast melankolischen Innern.[2])

Hr. Henryk więc i Manfred są to ludzie, którym brak wewnętrznego zrównoważenia. Pozbawieni prawdziwego indywidualizmu, redukują jaźń duszy do znaczenia jakiejś powierzchni szklistej, która odzwierciedla otaczającą ich piękność. Taki twórca nie może być ideałem poety.

„Ty grasz cudzym uszom niepojęte rozkosze.... Ale sam co czujesz? — ale sam co tworzysz? — co myślisz? Przez ciebie płynie strumień piękności, ale ty nie jesteś pięknością."

Krasiński więc walczy z romantyzmem, pojętym jako przewaga i rozrost fąntazji; domaga się od dzieła sztuki czucia, rozumiejąc przez nie pewną wewnętrzną wartość artysty, któryby nie traktował zagadnień życia z indyferentyzmem i obojętnością, widząc w nich tylko materjał do efektów artystycznych.

Te myśli poety ulegną z czasem krystalizacji i rozwiną się w dokładną teorję „kunsztu panteistycznego".

Poezji zewnętrznej, przejawiającej się we wrażeniach, nastrojach, fantazjach, przeciwstawia Krasiński piękność wewnętrzną, poezję, która łączy się z dążeniem człowieka do ideałów dobra i doskonałości.

„Błogosławiony ten, w którym zamieszkałaś, jako Bóg zamieszkał w świecie, niewidziany, niesłyszany, w każdej części jego okazały, wielki, Pan, przed którym się uniżają stworzenia i mówią: — on jest tutaj."

Z jaką siłą i mocą przekonania Krasiński głosi tę głęboką zasadę estetyczną! Zdobycie takiego jasnowidzenia rzeczy kosztowało poetę wiele trudów i przesileń moralnych. Jak Mickiewicz Gustawa, tak on hrabiego Henryka skazywał na potępie-

---

[1]) Correspondance. T. II. s. 18.

[2]) Ludwig Tiecks-Schriften. Berlin 1828, s. 21.

nie, aby na gruzach marzycielstwa bezpłodnego zaszczepić piękny kwiat poświęcenia.

W porównaniu z okresem genewskim, w przeciągu krótkiego stosunkowo czasu dokonywa się postęp poważny. Poprzednio łączył Krasiński z estetyką tylko metafizyczne punkty widzenia, teraz, jako nowy czynnik, określający wartość piękna, występuje etyka i moralna doskonałość twórcy.

Dotychczasowe zdania krytyków, dotyczące estetycznego confiteor „Nieboskiej", są dość rozbieżne. Ubocznie możemy zaznaczyć, iż niesłusznie dopatruje się przesady w zdaniu Danielewicza, który hr. Henrykowi przypisuje charakter „tragico-buffo." Kleiner, nie mogąc pogodzić tego określenia z poważnym nastrojem utworu, widzi w niem skłonność Danielewicza „do ironicznego sposobu wyrażania się".[1]) Pozorna ta sprzeczność znika, gdy zważymy, że w zrozumieniu ówczesnej estetyki „tragico-buffo", jak n. p. u V. Hugo, oznacza właściwość dramatu w przeciwieństwie do czystych typów tragedji. Krasiński zaś „Nieboską" nazywa dramatem. Co do wstępu, Kleiner widzi w nim uznanie wyższości życia nad poezję:

„Jak liczne problemy romantyzmu europejskiego znalazły w romantyzmie polskim wyraz najpełniejszy, tak też problem wyższości życia nad poezją. Rozwiązanie jego na korzyść życia zrealizował Mickiewicz, porzucając poezję. Osądzenie poety i poezji ze stanowiska ideału życia przeprowadził i wcielił z największą wyrazistością i stanowczością autor „Nieboskiej Komedji", pisząc cudowny jej wstęp"...[2]).

Natomiast wedle interpretacji Tarnowskiego zamiarem Krasińskiego było usunąć rozdźwięk pomiędzy poezją a życiem; żądał on, by poeta życiem własnem stał na wyżynach ideałów, przez siebie głoszonych.

„Jeżeli czujesz i tworzysz piękność, jeżeli pojmujesz, co najwznioślejsze, bądźże sam wzniosłym i pięknym — jeżeli twoje natchnienie góruje nad ludźmi, niechże wyższem od nich będzie i twoje życie". [3])

Genetyczne rozpatrzenie rzeczy może nas przekonać, iż żadna z powyższych interpretacji nie jest trafna.

Głosząc swe credo, mógł Krasiński powtórzyć za Słowackim:

„Mówię, bom smutny i sam pełen winy."

Krasiński bowiem kochał się w Henryce Villan, starał się o jej wzajemność, o uczucia jej był zazdrosny, a równocześnie kuł sofizmaty, które miały go usprawiedliwiać w obliczu sumienia. W czasach nowszych przez usta Przybyszewskiego gło-

---

[1]) Kleiner: Z. Krasiński. T. I, s. 167.

[2]) J. Kleiner. T. I, s. 159.

[3]) St. Tarnowski: Z. Krasiński. T. I, s. 130.

sili podobnie moderniści, iż artysta żyje nie tak, jak chce, lecz jak musi, że, jako natura wyjątkowa, wymaga praw wyjątkowych. Romantycy skrajni nie tylko dla siebie rezerwowali życie poetyczne, ale propagowali ideały antyspołeczne, jak np. Schlegel wolną miłość w „Lucyndzie". Krasiński czuł tę nienaturalność i kładł żywy protest przeciw destrukcyjnej, antyspołecznej działalności sztuki. Jeżli jednak myśl i zamiary poety są nieco niejasne, winę ponosi spekulatywna metoda, stosowana przezeń do zagadnień estetyki. Rozpatrywane na gruncie psychologicznym zagadnienie staje się o wiele bardziej prostem. Sztuka nie ma odrywać od życia i jego obowiązków. Fantazja jest dobra w sztuce, w życiu zaś prowadzi do ekstrawagancji. Sztuka stanowi tylko odtrutkę przeciw rzeczywistości. Prawdziwą poezją w życiu może być tylko sumienne spełnienie obowiązku. Dochodzimy więc do wniosku, iż Krasiński wyczuł bardzo dobrze, jak romantyzm europejski w pewnych objawach niezdrowych zacierał granicę pomiędzy poezją a rzeczywistością i prowadził do wewnętznego nihilizmu.

IV.

Rok 1834 sprowadza i w życiu Krasińskiego i w jego rozwoju umysłowym zmiany poważne. Różne złożyły się na to przyczyny. Po długich i dolegliwych cierpieniach odżył poeta na nowo i na świat weselszem spoglądał okiem. Poeta czuje w sobie coś nakształt niepohamowanej żądzy życia. Na ten czas przypada również miłość poety dla pani Bobrowej, odczuwana prawdziwie po męsku i zasadniczo przeciwna sentymentalnym rozmarzeniom platonizującego młodzieńca z czasów genewskich.

Stosownie do zmienionego nastroju Krasiński reguluje wyznania estetyczne. Powiada więc, że niema poezji poza życiem, że w bezpośrednich przeżyciach, nie gardzących nawet zmysłowością, należy szukać inspiracji i siły poetyckiej. Nową swoją metamorfozę określa poeta jako zstąpienie z chmur na ziemię.

Nową estetykę, w której zarzuca skrajny idealizm, a uznaje równouprawnienie materji obok ducha, wykłada Krasiński oddzielnie w liście do Reeva i Gaszyńskiego.

„Materja nie jest tak podłą rzeczą, jak sądziłem dotąd, my przez wieczność całą będziemy w materjalnych ciałach; niema ducha bez materji, jak niema myśli bez słowa, jak niema ciała bez formy. Są rozkosze i jest poezja materji.[1])

Przebijający się tutaj paralelizm psycho-fizyczny zdaje się mieć źródło we wpływie Schellinga. Nazwisko Schellinga nie

[1]) Listy do Gaszyńskiego, s. 52.

było Krasińskiemu obce. Bliższe jednak zaznajomienie się poety z filozofem niemieckim przypada na czasy późniejsze. Na razie Krasiński szuka uzasadnienia swych poglądów w filozofji Cousina. Od niego przejął poeta myśl o współzależności formy i ciała, materji i ducha, którą Cousin tak wyraża:

»La forme ne peut être une forme toute seule, elle doit être la forme de quelque chose. La beauté physique est donc le signe d'une beauté intérieure, qui est la beauté spirituelle et morale, et c'est là qu'est le fond, le principe, l'unité du beau.«[1]),

Jak jeden z listów do Reeva świadczy, Krasiński, podobnie jak Cousin, pojmował piękność, jako jedną istotę, przejawiającą się w różnych formach, jako piękno fizyczne i moralne.

Podobnie jak Gaszyńskiemu, spowiada się Krasiński i Reevowi z nowych ideałów:

»En dehors de la nature humaine, il n'y a pas de poésie possible ni vraie. De la variété! de la variété.[2])

I te słowa są echem Cousina, które w oryginale brzmią następująco:

»Il n'y a pas de beauté sans la vie; et la vie c'est le mouvement, c'est la diversité.«

Podobnie i Krasiński tłumaczy teraz Gaszyńskiemu, że życie to ruch, ciągła przemiana i walka uczuć.

Myśl ta dlatego tak silnie przemówiła do Krasińskiego, ponieważ pojął w sposób jasny rzecz tak prostą, ktorej dotąd nie rozumiał. Życie bowiem, jako ruch, może istnieć tylko dzięki pokonywaniu pewnego oporu; duch więc może żyć i rozwijać się tylko w walce z ciałem. Ponieważ więc życie jest pojęciem względnem, a z istoty czemś płynnem, da się ono pojąć tylko w zależności od pewnych warunków. Krasiński więc, dając wyraz zrozumienia takieko stanu rzeczy, powiada, że my przez wieczność całą będziemy w materjalnych ciałach.

Wogóle w tym czasie czerpie Krasiński z Cousina pełnemi dłońmi i przyswaja sobie jego pogląd na świat.

Juljusz Kleiner, zastanawiając się nad filozofją Krasińskiego z tej doby, przyrównywa jego stanowisko do współczesnego vitalizmu i intuicjonizmu Bergsohna, a w pomoc bierze wpływy Platona, Schellinga i t. d.[3]).

Chodzi tu o jedno miejsce z listów do Reeva, w którem Krasiński mówi o dwóch metodach ujmowania życia, mechanistycznej, zewnętrznej, i mistycznej niejako, wewnętrznej.

---

[1]) Cousin: Du Vrai, du Beau et du Bien. s. 168.

[2]) Tamże, s. 160.

[3]) J. Kleiner: Z. Krasiński. T. I, s. 145.

»J'ai pensé aussi à ce monde dans toute son organisation; j'y ai découvert des lois imperturbables, un mécanisme complet, des roues et des cordages, en un mot un tout mathématique... quelque chose de plus, une action immédiate, une pensée toute spirituelle, peut-être un esprit, un ange, et c'est ce que j'ai appelé la vie... cette autre vie est toute mystique. Chaque événement, chaque phénomène, peut être expliqué exclusivement par l'une de ces deux méthodes.« [1])

Pogląd powyższy znajduje całkowity odpowiednik w systemie Cousina, jak o tem poświadczyć mogą cytaty następujące:

„La matière est mue et pénetrée par des forces qui ne sont pas matérielles, et elle suit des lois qui attestent une intelligence partout présente.

„Contemplons la nature avec les yeux de l'âme aussi bien qu'avec les yeux du corps: partout une expression morale nous frappera, et la forme nous saisira comme un symbole de la pensée." [2])

Wpływ filozofji Cousina na Krasińskiego nie ulega więc żadnej wątpliwości. Okres ten zresztą był tylko przejściowy, a miał to znaczenie, iż dzięki Cousinowi Krasiński przyswoił sobie jasno sformułowane pojęcia, które stanowiły ośrodek ówczesnej, niemieckiej spekulacji filozoficznej. W ten sposób poeta zyskał przygotowanie, które mu umożliwiło gruntowniejsze zapoznanie się z teorjami Herdera, Hegla, Schillera i Schellinga.

Szczególnie ważny jest wpływ Herdera, który jeszcze dobitniej niż Cousin, przekonał Krasińskiego, iż życie jest walką. Stosunkiem Krasińskiego do Herdera zajmował się Kleiner, przypuszczając, iż głównie zaznajomił się poeta z „Pomysłami do filozofji dziejów".

Znajomość tego dzieła uwidocznia korespondencja poety z Potockim. W tym momencie jednak, jak zestawienia wykażą, Krasiński przejął się silnie rozprawą Herdera p. t. „Gott". Jest to traktat o Spinozie, którego naukę wedle własnego rozumienia rzeczy wykłada Herder w formie djalogu. Ta okoliczność pozwala nam zrozumieć niesprawiedliwe ataki Krasińskiego przeciw Spinozie:

»Panteizm Spinozy a ateizm to jedno. Świat w myśli Żyda, który się w końcu powiesił z rozpaczy, jest ogromną otchłanią życia i śmierci, czyli przerobów życia, ale bez poczuzia się własnego. Bóg zjednoczony ściślę ze światem, jest jakby nieskończone zwierzę bez granic, zwierzę instynktowne, fatalne, w którem wszystkie indywidualności giną, a które indywidualnościami się objawia«. [3])

Jest to czysto Herderowska koncepcja Boga:

---

[1]) Correspondance. T. II, s. 35.

[2]) Cousin: Du Vrai, du Beau et du Bien. S. 167.

[3]) Listy do Gaszyńskiego... z 12/6, 1836.

„Er ist vor Allem und es besteht Alles in ihm: die ganze Welt ein Ausdruck, eine Erscheinung seiner ewig-lebenden, ewig-wirkenden Kräfte.“ [1])

Również w tej rozprawie została wyrażona w formie jaskrawej myśl o terorestycznem postępowaniu natury:

«Wenn ich bemerke, dass alles Leben der Geschöpfe auf der Zerstörung anderer Gattungen ruhe, dass der Mensch von Tieren,Tiere von einander oder auch nur von Pflanzen und Früchten leben; so sehe ich freilich Organisationen, die sich bilden, aber die zugleich andre zerstören, d. i. Mord und Tod in der Schöpfung.“ [2])

Podobnie wyraża się o Bogu Krasiński:

„Jak rośliny dla zwierząt, zwierzęta dla ludzi gubi, tak też pomniejsze stowarzyszenia niszczy dla większych familij narodów, narody poświęca ludzkości.“ [3])

Przez pryzmat tej filozofji Herdera, pojmującej życie jako nieubłaganą walkę sił wrogich, Krasiński spojrzał na historję Polski i ujrzał w przeszłości ze zgrozą stagnację, kwietyzm, indyfferentyzm. Stąd wypłynął ów cierpki list do ojca, którego echa odzywają się jeszcze w „Przedświcie“:

„Że wojen u nas religijnych nie było, to tylko dowód, że nikt w nic nie wierzył mocno. O to, w co ludzie wierzą, biją się. Wojna jest znakiem życia

„Były u nas indywidualne cnoty i bohaterstwa, ale narodowych nie było. Co u innych narodów wyszło na cnoty i zbrodnie, to u nas wychodzi na buffonady. Tam gdzie wielkie zbrodnie, muszą być i wielkie cnoty — bo pierwiastek zbrodni i cnoty jeden: moc ducha, ale tylko kierunki różne“.[4]).

Myśli te o współzależności sił przeciwnych, o znaczeniu namiętności i w dziejach przejął Krasiński od Herdera. Czytamy tam:

„Herrschen im Reich der Menschen nicht auch Hass und Liebe? und sind beide zu Bildung des Ganzen nicht gleich notwendig? Wer nicht hassen kann, kann auch nicht lieben; nur er muss recht hassen und recht lieben lernen.“ [5])

Krasiński przyswoił sobie wreszcie od Herdera pojęcie rozwoju i patrzał na świat, jako na proces ewolucji, mającej doprowadzić człowieka do podobieństwa z Bogiem. W tym procesie rozwoju zło odgrywa tylko podrzędną rolę narzędzia:

---

[1]) Herders Sämmtliche Werke... T. 16, s. 542.
[2]) Herders S. W. T. 16, s. 563.
[3]) J. Kallenbach: T. II, s. 186.
[4]) Tamże. T. II, s. 292—296.
[5]) Herders S. W., T. XVI, s. 560.

„Im Reich Gottes existiert also nichts Böses, das Wirklichkeit wäre. Alles Böse ist ein Nichts; wir nennen aber Uebel, was Schranke, oder Gegensatz, oder Uebergang ist... [1])

W kilka lat później, gdy pogląd poety przesiąknie nawskroś filozofją Schellinga, odezwie się myśl powyższa Herdera w „Synu Cieniów".

„Ale złe przejściem — tylko pyłem drogi". —

Podczas gdy Herder wpływał na ogólny bieg myśli Krasińskiego, pod względem estetycznym wzbogacał równocześnie jego pojęcia o pięknie August Wilhelm Schlegel. Już Cousin uczył Krasińskiego uważać piękno za symbol nieskończoności. Schlegel zaś zwrócił mu uwagę na różnicę pomiędzy sztuką starożytną a nowożywotną i tłumaczył ją różnym stosunkiem do nieskończoności.

W liście z Neapolu z dnia 26 kw. 1835 opisuje Krasiński wrażenia, jakich doznał przy zwiedzaniu Pompei:

„Starożytni szli od nieskończoności w skończoność; co od pierwszej zarwać mogli, opisywali drugą, oddzielali od matki. My ze skończoności wychodzim, a dążym w nieskończoność. Oni mieli obręb ciaśniejszy, ale daleko lepiej go znali i rozumieli, niż my nasz rozumiemy. Stąd nasze usterki i brak powagi i skoki i potykania się; u nich zaś godność i surowość, bo kto zna dobrze drogę swoją, ten poważnie i zwolna stąpa". [2])

Całe to rozumowanie jest echem lektury Schlegla, który tak samo podkreśla ciaśniejszy obręb sztuki starożytnej, dopuszczający tem samem doskonałość formy:

„Die Bildung der Griechen war vollendete Naturerziehung. Von schönem und edlem Stamme, mit empfänglichen Sinnen und einem heitern Geiste begabt, unter einem milden Himmel, lebten und blüthen sie in vollkommener Gesundheit des Daseins, und leisteten durch die seltenste Begünstigung der Umstände alles, was der in den Schranken der Endlichkeit befangene Mensch leisten kann. Ihre gesamte Kunst und Poesie ist der Ausdruck vom Bewusstsein dieser Harmonie aller Kräfte." [3]).

Wedle Schlegla więc sztuka starożytna ujmowała świat skończony. Powiada on jednak, iż „człowiek nie może odwrócić się zupełnie od nieskończoności", a niemożliwość ta tłumaczy nam reakcję w postaci poezji romantycznej. Stanowi ona przeciwieństwo sztuki klasycznej, cechuje ją dążenie do nieskończoności, przy czem trudność zadania usprawiedliwia jej mniej doskonałą formę:

---

[1]) Tamże... s. 570.

[2]) Listy do Gaszyńskiego.

[3]) A. W. Schlegel, S. Werke, s. 13.

„Die Poesie der Alten war die des Besitzes, die unsrige ist die der Sehnsucht: jene steht fest auf dem Boden der Gegenwart, diese wiegt sich zwischen Erinnerung und Ahndung.

„Das griechische Ideal der Menschheit war vollkommene Eintracht und Ebenmass aller Kräfte, natürliche Harmonie. Die Neueren hingegen sind zum Bewusstsein der inneren Entzweiung gekommen, welche ein solches Ideal unmöglich macht; daher ist das Streben ihrer Poesie, diese beiden Welten, zwischen denen wir uns geteilt fühlen, die geistige und sinnliche, mit einander auszusöhnen und unauflöslich zu verschmelzen. Die sinnlichen Eindrücke sollen durch ihr geheimnisvolles Bündniss mit höheren Gefühlen gleichsam geheiligt werden, der Geist hingegen will seine Ahndungen oder unnennbaren Auschauungen vom Unendlichen in der sinnlichen Erscheinung sinnbildlich niederlegen."

„In der griechischen Kunst und Poesie ist ursprüngliche bewusstlose Einheit der Form und des Stoffes; in der neueren, sofern sie ihrem eigentümlichen Geiste treu geblieben, wird innigere Durchdringung beider als zweier Entgegengesetzten gesucht. Jene hat ihre Aufgabe bis zur Vollendung gelöst; diese kann ihrem Streben ins Unendliche hin nur durch Annäherung Genüge leisten, und ist wegen eines gewissen Scheins von Unvollendung um so eher in Gefahr, verkannt zu werden." [1]).

Poszczególne te myśli znajdują odzwierciedlenie w liście wspomnianym Krasińskiego:

„W Kolonii piękność formy nie jest rytmiczną, jak w Pompei ale pod formą żyje duch organiczny, wielki. W Pompei ducha niema tylko jest ciało i ciało najpiękniejsze w rzeczy samej, ale zawżdy określone i nieżywe. Fidjasz nicby nie pojął w liściach kapuścianych, w żabach, kartach i potworach dłutowatych w podnóżu każdej katedry gotyckiej. Wirgiljusz plunąłby na Fausta Goethego; bo im trzeba było jedności, symetrji, regularności, co pochodziło stąd, że oni tylko jedną część człowieka znali, to jest ciało, i z tej części jedność zupełną wyidealizowali. My zaś pstrocizny musimy używać, bo spiewamy o stworzeniu, złożonem z duszy i ciała, między któremi zachodzi walka, sprzeczność i ból i ruch. To odbite w naszej architekturze, poezji stanowi pstrociznę." [2])

Zdaje się więc rzeczą zupełnie jasną, że do podobnych refleksyj nie doszedłby Krasiński przez samo oglądanie dzieł sztuki, bez pomocy założeń teoretycznych Schlegla. Szczególnie przemówił do Krasińskiego pogląd Schlegla o roli, jaką w nowoczesnej sztuce odgrywa brzydota w przeciwieństwie do kultu czystego piękna w starożytności. Ponieważ człowiek współczesny

---

[1]) A. W. Schlegel, s. 16—17.

[2]) Listy do Gaszyńskiego.

jest złożony, o przeżyciach pełnych rozterki, wobec tego także sztuka nie może posiadać harmonji:

„Die antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische gefällt sich in unauflöslichen Mischungen; alle Entgegengesetzten, Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahndung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod, verschmilzt sie auf das innigste mit einander.“ [1]).

Pogląd ten był znany Krasińskiemu już poprzednio z słynnej przedmowy Victora Hugo do „Cromvella“:

„Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d'une parte, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon.“ [2])

Wedle Huga zrazu groteskowość przeważała nad wzniosłością, jak świadczą poezje Ariosta, Rabelais'go, Cervantesa. Był to jednak okres przemijający, po którym nastąpiła równowaga tych żywiołów, ucieleśniona w dramatach Szekspira.

Krasiński przyswoił sobie ten pogląd na sztukę współczesną, „littérature actuelle“, jak mówi Hugo; wraz z nimi nazywał podobny kierunek bufonadą i w duchu tym tworzył „Nieboską.“ Ta jednak sztuka współczesna nie była dlań ideałem ostatecznym! Przyszły twórca „Przedświtu“ szukał uporczywie wyższej piękności, tęsknił za sztuką przyszłości. Tęsknota poety jednak nie prędko znalazła wyraz, — okres błądzenia miał trwać jeszcze czas jakiś.

V.

Bieg estetycznej refleksji Krasińskiego około roku 1837 pozostaje w związku z stanem ogólnym twórczości. Po ukończeniu „Irydiona“ nastąpił u poety zastój twórczy. Żadne wielkie idee ani pomysły nie ożywiają w tym czasie jego duszy.

Po zapoznaniu się z Herderem, przystąpił poeta do bliższego studjum filozofji niemieckiej, do zapoznania się z mistycyzmem Novalisa i panteizmem Schellinga. Filozofja niemiecka nie dawała mu ukojenia, owszem poiła goryczą i pogrążała w otchłaniach pessymizmu. Poeta dowiadywał się, że życie jest ciągłą walką bez kresu i końca, że rozdwojenie duszy i ciała stanowi podstawę rozwoju, że ból i cierpienie, jako *principium movens* tego świata jest nie do uniknięcia.

---

[1]) Schlegel, s. 161.

[2]) V. Hugo, Oevres Complétes, Drame I, s. 13.

W wierszu, przesłanym Gaszyńskiemu, daje Krasiński wyraz wymowny tej ponurej, pessymistycznej filozofji:

„Duch na dwie tonie ciągle się rozkłada:
Z szczytów otchłani sam woła na siebie;
I sam z jej głębi smutno odpowiada
Rozdarty wiecznie, myślą siedzi w niebie
A sercem w piekło coraz niżej spada
— — — — — — — — —
Nam się tylko marzy
Nieznana dotąd wiecznej ciszy niwa;
— — — — — — — — —
Świat, jako wielki, jest przegranej polem!
Świat, jako wielki, jest rozbicia skałą!
Trudem bez końca, wiekuistym bolem
Wszystko się dzieje i wszystko się stało!“

Wiersze ostatnie wskazują, jakie zagadnienie najbardziej dręczyło poetę. Krasińskiemu chodziło o ustalenie należyte stosunku pomiędzy transcendentnym światem bytu, a doświadczalnym, względnym światem stawania się. Na razie nie widział przed sobą drogi, wyznawał więc dalej panteizm niemiecki, jako bolesną, smutną prawdę.

Na to ponure i beznadziejne tło przeżyć Krasińskiego rzuciło nieco światła zapoznanie się z Schillerem. Schiller imponował poecie swym górnym idealizmem i usunął w cień uznawane dotąd przezeń wielkości, t. j. Szekspira i Goethego. Komunikuje więc Reevowi:

„Aucun poème, aucun drame pour moi ne pourra égaler jamais *l'Iliade* et les *Niebelungen* et *Damajanti*. Le raisonneur Shakspeare, le calculé Goethe, ne m'enivreront pas autant que le jeune Schiller, car Schiller est éternellement jeune.“ [1])

Nie znając Krasińskiego, moglibyśmy mniemać, że poeta pod świeżem wrażeniem lektury „Iliady“ i „Nibelungów“ wychwala epopeje ludowe. Krasiński jednak już w młodości wczesnej wyrzucał sobie fałszywy entuzjazm. Tak samo i tu nie mówi on z głębi przekonania, nie zapala się do rzeczy samej, lecz tylko do idei „Iliady“ i „Nibelungów“. Jest to stanowisko estetyki idealistycznej, zainicjowanej przez Winckelmanna.

Krasińskiego zachwyca przedewszystkiem poezja młodości: „la jeunesse, la jeunesse c'est le ciel.“

W tym względzie oddziałał na poetę w mierze znacznej piękny wiersz Schillera „Rezygnacja“:

„Des Lebens Mai blüht einmal und nicht wieder,
Mir hat er abgeblüht.“

[1]) Correspondence, T. II, s. 117.

Ponieważ młodość własna, z powodu cierpień rozlicznych i zawodów, przedstawiała się Krasińskiemu w elegijnych zarysach czegoś utraconego bezpowrotnie, wiersz Schillera zdawał mu się niejako z duszy wyjętym. Już to samo starczyło, by obudzić w nim wielką dla Schillera sympatję.

Poza tem Krasiński zapoznał się gruntownie z estetycznemi studjami Schillera. Poleca je nawet Adamowi Potockiemu: „Przeczytaj kawałki historyczne i literackie Szyllera“ (list z 12 czerwca 1838 r.).

Istotnie w korespondencji ówczesnej Krasińskiego spotykamy rozliczne ślady wpływu Schillera.

Ciekawy pod tym względem jest list do Gaszyńskiego z 4/12 1837 r. Krasiński, zastanawiając się nad pejżażem zimowym, snuje refleksje filozoficzne i widzi w nim usymbolizowanie zasad wszechświata:

„Walka wszelka zasnęła, nikt nie napada i nikt się nie broni, stało się na imię światu: Nicość biała. Kto nie rozbije białego koloru na siedem, ten nie ujrzy tęczy. Kto nie rozdwoi, nie roztroi, nie rozetnie, nie rozerwie krwawą pracą nicości, ten nie dozna życia! Nicość, śmierć, jedność — wszystko jedno. Otóż zima jest okropnością jednością, pożerającą wszystkie rozmaitości.“

Ten pomysł pryzmatu, który ma symbolizować *principium individuationis*, wydobywające życie, świat zjawiskowy, z niezróżnicowanej zasady wszechbytu, Krasiński przyswoił sobie od Schillera. Jego „Philosophische Briefe“ w taki właśnie sposób obrazowo wyprowadzają życie z absolutu, świat skończony z nieskończonego:

»Wie sich im prismatischen Glase ein weisser Lichtstreif in sieben dunklere Strahien spaltet, hat sich das göttliche Ich in zahllose empfindende Substanzen gebrochen. Wie sieben dunklere Strahlen in einem hellen Lichtstrahl wieder zusammenschmelzen, würde aus der Vereinigung aller diesen Substanzen ein göttliches Wesen hervorgehen. Die vorhandene Form des Naturgebäudes ist das optische Glas, und alle Thätigkeiten der Geister nur ein unendliches Farbenspiel eines einfachen göttlichen Strahles“.[1])

Filozofja Schillera złagodziła nieco w duszy Krasińskiego dyssonanse, wywołane panteizmem niemieckim. Przyczyny zrozumieć nie trudno, Bóg Herdera przypominał swą srogością Jehowę Starego Testamentu, panteizm zaś przedstawiał życie jako walkę. Dopiero w systemie Schillera odnalazł Krasiński pierwiastek, który miał się stać kamieniem węgielnym jego własnej filozofji: miłość.

---

[1]) Werke, 57, s. 126.

„Die Anziehung der Elemente brachte die körperliche Form der Natur zu Stande. Die Anziehung der Geister, ins Unendliche vervielfältigt und fortgesetzt, müsste endlich zur Aufhebung jener Trennung führen, oder Gott hervorbringen. Eine solche Anziehung ist die Liebe.“ [1])

Głównym więc motorem życia nie jest ból, lecz miłość; jest ona „drabiną, po której dochodzimy do podobieństwa z Bogiem.“ Przejmując się tą nauką, Krasiński mógł śmiało powtórzyć za Schillerem:

„...diese Philosophie hat mein Herz geadelt und die Perspektive meines Lebens verschönert.“ [2]).

Przyjąwszy miłość za zasadę naczelną świata, Krasiński wysuwa postulat serca w sztuce i z tego punktu widzenia obniża wartość Goethego i Szekspira, a podnosi Schillera.

Obok estetycznych i filozoficznych Krasiński przejął również etyczne idee Schillera. Czytając listy Krasińskiego do Potockiego, odnosimy wrażenie, jakbyśmy mieli do czynienia z czystej wody kantystą. Tymczasem niema dowodów, by Krasiński rozczytywał się w Kancie, do poglądów zaś zgodnych z nim dochodzi za pośrednictwem Schillera. Przedewszystkiem Krasiński operuje pojęciem obowiązku w znaczeniu Kanta:

„...obowiązek jest najwyższą moralną ideą! Wszystko reszta podległe zepsuciu i odczarowaniu. Obowiązek jeden tylko nosi na sobie cechę wspólną z Bogiem; jest nieodmiennym wszędzie i zawsze, jest wieczystym; przez pojęcie Jego Duchem już dostajesz się do okręgów wyższych, niż nasze ziemskie nędze, ale przez dokonanie Jego sprowadzasz niebo na ziemię, na wzór Chrystusa przymuszasz Boga, by się stał w tobie człowiekiem. W każdej chwili dopełnienia Jego w boską przyoblekasz się naturę.“ [3])

Kant utrzymywał podobnie, że absolut „Ding an sich“, nie da się poznać rozumem teoretycznym. Jest natomiast przystępny w aktach moralnej doskonałości. Jeżeli więc spełniamy obowiązek, t. zn. czynimy dobrze dla dobra samego, tylko z poszanowania dla prawa moralnego, bez współudziału skłonności naturalnych, wówczas realizujemy absolut, wchodzimy w bezpośrednią styczność z światem transcendentnym. Moralność tak pojęta jest bezwzględną, powszechnie obowiązującą.

Krótki wykład tej idealistycznej etyki Kanta podaje Schiller w utworze p. t. „Das Ideal und das Leben“:

---

[1]) Werke, T. 7, s. 126.

[2]) Tamże.... s. 127.

[3]) Listy do A. Potockiego... z 12/6. 1838 r.

„Nehmt die Gottheit auf in euren Willen,
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.
Des Gesetzes strenge Fessel bindet
Nur den Sklavensinn, der es verschmäht:
Mit des Menschen Widerstand verschwindet
Auch des Gottes Majestät".

Zależność Krasińskiego od tej teorji jest zupełnie widoczna. Wogóle w listach do Potockiego, które stanowią produkt najważniejszy myśli Krasińskiego z tego okresu, przeważa ton moralizujący. Pochodzi to stąd, iż w okresie tym przesyt w miłości do pani Bobrowej wywołał u poety silną reakcję, która sprzyjała przejęciu się rygoryzmem etyki Kantowskiej.

Pod względem estetycznym najważniejsze dla Krasińskiego znaczenie miały myśli, jakie Schiller wypowiedział w listach „O wychowaniu estetycznem" i w rozprawce „O poezji naiwnej i sentymentalnej". Tu wprowadzał Schiller do zagadnień estetycznych metodę historyczną i wykazywał rozwój, jakiemu ulegają ideały piękna. W ten sposób Schiller poprzedzał spekulacje Schellinga i Hegla, którzy i piękno wciągali w zakres rozwoju djalektycznego.

Schiller wyróżniał dwie epoki: jedną naiwną, której cechą jedność i nieświadomość zła i dobra, drugą sentymentalną, która dąży do odzyskania harmonji utraconej.

Krasiński przejął tę historyczną konstrukcję Schillera i popisuje się nią w listach do Potockiego:

»Taka jest różnica cnoty od niewinności. Cnota wie o wszystkiem, rozumie wszystko, doświadczyła wszystkiego, przeszła przez piekło nawet i zmartwychwstała dnia trzeciego — na głowie niewinności niema cierniów jeszcze, białe tylko powiewają róże. Tem właśnie, że o niczem nie wie, że niczego z tego się nie spodziewa, anielskiej jest natury, ale jej słodycz, jej dobroć, jej piękność, choć nadewszystko poetycka, jest pewnym gatunkiem niewoli, niewyrobienia, niewiedzy, dlatego właśnie bardziej jest kobiecym pierwiastkiem, niż męskim. Mąż jedynie tylko cnotą może być wielkim. W cnocie albowiem jest ta sama czystość, co w niewinności, a prócz tego wiedza wszystkiego, dobrego i złego." [1]).

Mamy tu ten sam rozwój, co u Schillera: raj i wiek złoty nie da się odzyskać w dawnej postaci, lecz przepojony refleksją, jako dalszy stopień ewolucji.

Zapoznanie się z historyczną metodą estetyki miało dla Krasińskiego wielkie znaczenie. Jak w swoim czasie Herder przygotowywał go do zrozumienia właściwej metafizyki niemieckiej, tak teraz Schiller torował drogę Schellingowi. Schelling bowiem

---

[1]) Listy do A. Potockiego. z 5/X. 1838.

był tym, który wpłynął na ostateczne pogłębienie i ustalenie się estetycznych poglądów Krasińskiego.

VI.

Zanim przystąpimy do określenia wpływu Schellinga, zastanowimy się chwilę nad stosunkiem Krasińskiego do Hegla.

W korespondencji Krasiński wymienia cały szereg dzieł, które stanowiły przedmiot jego lektury. Jest rzeczą ciekawą, iż poeta milczy uporczywie o Schellingu, a polecając przyjaciołom do przestudjowania różne dzieła, nie wymienia ani razu książki Schellinga, którą obrał za kamień węgielny swej filozofji i kanon estetyki.

Juljusz Kleiner, idąc za wskazówkami samego poety, nie docenił znaczenia Schellinga, lecz główną rolę w duchowym rozwoju poety przypisał Heglowi:

„Filozofja Krasińskiego stała się, mimo wszelkich pierwiastków odmiennych, jednem z odgałęzień hegelianizmu — i pozostała niem nawet wtedy, gdy poeta w utworze własnym wyrzekł się Hegla.“ [1])

Również utrzymuje Kleiner, iż dopiero Hegel dał Krasińskiemu filozoficzne i ściśle określone pojęcie rozwoju. Tymczasem wiele w tym względzie nauczył się Krasiński już od Herdera, a także Schiller wskazywał mu drogę do historycznego traktowania zagadnień.

Jakkolwiek trudno uważać Krasińskiego za heglistę, nie można wpływu Hegla wykluczać zupełnie. Przeciwnie! Krasiński przyswoił sobie substancjonalne pojęcie bytu od Hegla i z jego pomocą przystąpił do budowy optymistycznego na świat poglądu. Dotąd męczyła Krasińskiego głoszona przez panteistów myśl, iż świat jest procesem wieczystym stawania się, bolem bez końca. Dopiero Hegel pozwolił poecie zrozumieć, że właściwą rzeczywistością jest byt stały, niezmienny, że w idei godzą się i jednoczą sprzeczności.

W życiu codziennem, w poszczególnych czynach i dążeniach duch ukazuje się tylko fragmentarycznie, oglądany jednak *sub specie aeternitatis* przedstawia się jako całość doskonała i wolna od sprzeczności.

„In der endlichen Wirklichkeit erscheinen die Bestimmungen, welche der Wahrheit zugehören, als ein Aussereinander, als eine Trennung dessen, was seiner Wahrheit nach untrennbar ist.“ [2])

---

[1]) J. Kleiner, Z. Krasiński, T. I, s. 313.

[2]) Hegel, Aesthetik. T. I, s. 131.

Stąd wypływa odpowiednie zadanie sztuki, która ma przedstawiać byt prawdziwy, bezwzględny, a nie jego stronę zjawiskową.

Taki właśnie Heglowski punkt widzenia na rzeczy przebija się w liście poety do Cieszkowskiego z 7 maja 1841 r.:

„Na tym świecie dla indywiduów są absolutne *tragiczności* — dla rodu ludzkiego nigdy; owszem dla niego jest raczej optymizm absolutny! To pojąć trzeba w każdem działaniu tragicznem — widokiem optymizmu gloryfikować tragiczność jednostki. — Czemuż więc zarzucasz mi zbytek tragiczności tam, gdzie nie ród ludzki, ni Idea powszechna ginie, jedno cząstka rodu ludzkiego i jedna z form Idei? Dopiero byłaby absolutna tragiczność, gdyby duch absolutny ginął!“.[1])

Gdyby nie daty, gotowibyśmy sądzić, iż Krasiński znał teorję niwelacji Hebbla, wyłożoną w przedmowie do „Marji Magdaleny“. W pojęciu tragizmu wraca poeta do dawnego poglądu, sformułowanego przy pomocy Fryderyka Schlegla. Tragedja prawdziwa posiada tylko pozory pessymizmu, przedstawia się taką tylko z ziemskiego punktu widzenia; biorąc natomiast pod uwagę całokształt rzeczy, musimy ją gloryfikować optymizmem. Teorje te zapowiadają w Krasińskim niedalekiego autora „Przedświtu“, dla którego grób Polski będzie pomostem do Królestwa Bożego na ziemi, a jej męczeństwo zadatkiem lepszej przyszłości.

Zdobywszy przekonanie, że sztuka nie jest obrazem życia, lecz jego syntezą w duchu filozoficznym, Krasiński poddaje ostrej krytyce Szekspira i wykazuje jego braki w liście do Słowackiego z 19 grudnia 1840:

„Wielki to mistrz na dysonanse — dysonanse są połową życia; lecz gdzie przejście w harmonją, w ogół, w nieskończoną prawdę i piękność, w tę drugą wyższą życia zarazem i połowę i całość.“

Krasiński wyrzuca dalej Szekspirowi wyłącznie ziemski punkt widzenia i przeciwstawia mu Schillera:

„W Szekspirze prawda codzienna, wyrwana szczerzej niż gdziekolwiek indziej na jaśnią; w Szyllerze prawda wiekuista, idealna, drga i brzmi i jaśnieje. Z Szekspira wkońcu nic nie wyciśniesz, jedno naukę, że „tak się stało“; z Szyllera się dowiesz, że „tak się stanie“. Coś kronikarskiego jest w pierwszym, coś historycznego w drugim.“

Jakkolwiek w formułowaniu zasad estetycznych Krasiński oryginalnym nie jest, własna jego indywidualność nie pozostaje tu bez wpływu. Krasiński miał własne aspiracje twórcze, rywalizował z Mickiewiczem i Słowackim. jak wiadomo jednak, forma sprawiała mu wiele trudności; plastyką i siłą obserwacji nie

[1]) Listy do A. Cieszkowskiego, s. 5—7.

dorównywał Mickiewiczowi, a lotna i tęczowa fantazja Słowackiego była dlań czemś wprost nieprześcignionem. Chcąc ratować się przed zwątpieniem we własne zdolności twórcze, musiał szukać ideałów piękna, odpowiednich indywidualności własnej. Nic więc dziwnego, iż jako intellektualista kładł wielki nacisk na ideę i szukał w sztuce filozofji.

Obok intellektualizmu cechowała Krasińskiego zdolność wizjonerska. Wizyjny zaś charakter sztuki podkreślał szczególnie Schelling. Stąd pochodzi fakt, iż Krasiński oddał się wpływow Schellinga bez zastrzeżeń.

Zależność myśli Krasińskiego od Schellinga wykazał już Zdziechowski, rozmiary zaś tego stosunku usiłował ograniczyć Kleiner. Dotąd brano jednak głównie pod uwagę „System transcendentalnego idealizmu", który z powodu zbyt ogólnego charakteru nie pozwalał na ściste określenie stosunku Krasińskiego do Schellinga. Dlatego też n. p. Porębowicz chętniej widział tu zbieżność poglądów, niźli wpływ bezpośredni.

Żaden jednak z badaczy nie miał widocznie w ręku ciekawej rozprawki Schellinga „Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur." Jest to ta sama rozprawka, która natchnęła Mochnackiego do napisania „Myśli o literaturze polskiej." Jeżeli teraz weźmiemy pod uwagę rozprawę Krasińskiego o Słowackim, zobaczymy, iż Krasiński trzyma się tu niewolniczo formułek i schematu Schellinga.

Przeciwko tezie Kleinera świadczy chociażby urywek listu poety do Jaroszyńskiego z dnia 16 lipca 1839 r. Krasiński przestrzega przyjaciela przed Heglem, wskazując życie, większe od samego Hegla:

»Powiedz mi, czy nie możesz sobie wystawić, że są na świecie, że są w przestrzeniach żyjące rzeczywiście symbole idei; że nie tylko idea w duchu ludzkim rozwija się pod postacią coraz wyższych, czystszych symbolów, które jedne po drugich nikną jak mary, ale że w rzeczy samej rozwija się w czasie i przestrzeni, zapomocą form, że tak nazwę organicznych.«

»Nie tylko religja i poezja mogą się zredukować na filozofją, ale ja myślę, że jak w duchu ludzkim filozofja czysto objawia się pod formą religijną i poetyczną, tak w stworzeniu, w świecie, idea pierwiastkowa, die Ur—idee, objawia się pod kształtami religijnemi i poetycznemi, to jest, że religia i poezja są to prawdy nie tytko *subjective*, ale też i *objective*.«

Nietrudno spostrzec, iż cała ta polemika z Heglem jest poprostu wykładem nauki Schellinga. Mianowicie Schelling, zajmując się starem zagadnieniem stosunku sztuki do natury, powiada, że zarówno naśladowanie natury od zewnątrz, czyli kopjowanie, jak i jej idealizowanie jest błędem. Natura bowiem jest poematem Boga, symbolicznym wyrazem utajonego w jej

głębi życia, a to życie, tę boską, twórczą moc natury winien naśladować artysta. Tem życiem zaś są pojęcia, pewne prawzory, które tkwiąc w nieskończonym rozumie, łączą dwa światy — świat ducha i świat ziemski. Jeżeli więc sztuka ujmuje tę ideę i odtwarza tę boską moc twórczą, wówczas operuje formami rzeczy samej w sobie, ujmuje pierwowzory — *Urbilder* —, co znaczy tyle, że posiada charakter proroczy. Jeżeli zaś sztukę ożywia ten sam duch, co naturę, jeżeli natchnienie jest tem samem, co boska moc twórcza, wypływa stąd prosty wniosek, iż sztuka jest czemś objektywnem. Podobnie więc, jak Krasiński, Schelling przypisuje sztuce wartość objektywną:

»Die Kunst allein ist, welcher das, was der Philosoph nur subjectiv darzustellen vermag, mit allgemeiner Gültigkeit objectiv zu machen, gelingen kann.[1])

Najbardziej jednak przemawiało Krasińskiemu do przekonania twierdzenie Schellinga o proroczym charakterze sztuki:

»...so ist die Kunst die einzige und ewige Offenbarung, die es giebt, und das Wunder, das, wenn es auch nur Einmal existirt hätte, uns von der absoluten Realität jenes Höchsten überzeugen müsste.« [2]).

Jak jeden z listów do Cieszkowskiego wskazuje, Krasiński widzi w poezji, zgodnie z Schellingiem, wszechżycie i przypisuje jej charakter proroczy:

»Co zaś tyczy się poezji, prawda, że jej sługa jestem *quand même* — ale dlatego, że w niej czuję tętno Wszechżycia bardziej, niż w czemkolwiek drugiem na ziemi. Mam ją za ciągłe widzenie przyszłości, za przytomność idealną w człowieku ostatecznych kształtów Wszechświata i ludzkości — za prawo prawdziwe natury ludzkiej, wiecznie w piersiach ludzkich się odzywające«.

Krasiński ma więc zupełnie wyraźnie na myśli Schellingowskie pierwowzory „Urbilder“, tkwiące w nieskończonym umyśle Boga. Wreszcie zgodnie z Schellingiem stawia poezję wyżej od filozofji, a to jedno wystarczy, by świadczyć o antyheglowskiem stanowisku Krasińskiego.

Schelling podkreślał pewien rys smutku, jaki się łączy z odczuciem piękna. Jak wykazał Zdziechowski, myśl tę powtórzył Krasiński już w „Modlitewniku“, przeznaczonym dla Pani Bobrowej. Do tej samej myśli wraca poeta w jednym z listów do Potockiego:

„Uważaj, że to, co najbardziej przemawia do ludzkiego współczucia naszego, to rys smutku, rzucony mglisto na piękność...“

---

[1]) Schelling: System des transcendentalen Idealismus, s. 477.

[2]) Listy do A. Cieszkowskiego, T. I, s. 277.

Szczególnie w duchu Schellinga utrzymane są listy Krasińskiego do Słowackiego, w których poeta wiele mówi o przyszłości sztuki i o jej dążeniu do syntezy.

Najważniejszym jednak przyczynkiem do dziejów stosunku Krasińskiego do Schellinga jest rozprawka poety: „Kilka słów o Juljuszu Słowackim“. Krasiński zestawia Mickiewicza ze Słowackim, usiłuje ująć obu poetów w postaci ogniw rozwojowych i przyrównywa Słowackiego do Correggia, Mickiewicza zaś do Michała Anioła:

„Zarzucają zwykle Słowackiemu brak całości, mówią, że ducha swego nie ściska dość w karby, że mu żelaznych, rozpoznawalnych dość granic nie stawia. Ależ właśnie to wypada z tego, czem on jest, ze specyficznej jego natury, która odbija jedną z stron wszechświata— nie rzeźbiarzem, ale muzykiem się urodził, a w tej jego muzyce niesione nutami Beethovena, płyną farby Correggia, farby Rafaela.

„Jeśli wam Michała Anioła potrzeba, czemuż go żądacie? Tym jest Mickiewicz.“ [1]).

Skąd Krasińskiemu przyszły na myśl porównania podobne, tłumaczy nam wspomniana rozprawa Schellinga „Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur“.

Schelling bierze sztukę pod uwagę z punktu widzenia rozwoju i wyróżnia w nim trzy stadja. W stadjum pierwszem przeważa dążność, zwana duchem natury (Naturgeist); jest to pewnego rodzaju siła dośrodkowa, dążąca do jednego punktu, do zindywidualizowania. W okresie drugim występuje dusza (Seele), przeciwna tamtej siła odśrodkowa; jest ona bezosobowa i panteistyczna. Okres trzeci jest okresem syntezy, punktem najwyższym, w którym człowiek zdobywa świadomość prawdy, że wszelkie antagonizmy i przeciwieństwa są złudzeniem, że miłość wiąże wszystkie istoty, a dobroć stanowi najgłębszą podstawę wszechistnienia.

Chcąc te poglądy okazać na faktach, Schelling wziął pod uwagę dzieje malarstwa nowszego i ujrzał stadjum pierwsze w posągowości Michała Anioła, stadjum drugie w weneckim kolorycie Correggia, ideał zaś syntezy w wizjach Rafaela.

Ten właśnie schemat przejął Krasiński i Mickiewicza zestawił z Michałem Aniołem, Słowackiego zaś z Correggiem. O Rafaelu Krasiński nie wspomina na razie, zobaczymy jednak, że to trzecie, syntetyczne stanowisko rezerwował dla samego siebie. Odtąd bowiem coraz częściej będzie Krasiński wskazywał Rafaela jako ideał najwyższy sztuki, co utwierdzało wiarę poety w wartość jego własnych aspiracyj artystycznych, które miały się wyrazić iście rafaelowską ekstazą „Przedświtu“. Jak dalece przejął

---

[1]) Pisma, T. VII, s. 21.

się Krasiński tym schematem Schellinga, dowodzi jeden z listów do Cieszkowskiego, w którym poeta nawet w dziedzinie filozofji stosuje tę konstrukcję rozwoju djalektycznego:

„Czyś czytał Trętowiusa „Vorstudien zur Wissenschaft der Natur"? Jest to malarstwo, następujące w Filozofji po posągowości Hegla — wszystko, co tam ócz nie miało, co tam białe i marmurowe było, to patrzy, spogląda, rezonuje i płonie kolorytem weneckim...[1])

Stwierdzamy więc ostatecznie, iż wpływ Schellinga na Krasińskiego był przemożny i znacznie usunął w cień Hegla. Rozpatrzenie bliższe tej kwestji wykracza poza granice naszego tematu. Ostatni fragment jednak daje nam klucz do zrozumienia właściwego stosunku poety do myśli niemieckiej. Schelling nie był dlań ostatniem słowem w filozofji, lecz jak Correggio po Michale Aniole, tak on wystąpił jako drugie z rzędu ogniwo; trudu dokonania ostatecznej syntezy podejmował się sam poeta.

Powracając do rzeczy, rozpatrzmy bliżej sposób, w jaki Schelling charakteryzuje Michała Anioła:

»Denn so stellt sich durch Michel Angelo die älteste und mächtigste Epoche der freigewordenen Kunst dar, jene, wo sie in ungeheueren Geburten ihre noch ungebändigte Kraft zeigt; wie nach den Dichtungen sinnbildlicher Vorwelt die Erde nach den Umarmungen des Uranos erst Titanen und himmelstürmende Giganten hervorbrachte, bevor das sanfte Reich stiller Götter hervorging.« [2])

Krasiński podobnie w Mickiewiczu widzi siłę tytaniczną; jego zdaniem, Mickiewicz zaklął „polskiego ducha poezji i jak Tytan, skupił go objęciem ramion". [3])

Najważniejszem jednak dla Krasińskiego było to, co Schelling mówił o Rafaelu, uważając go za szczyt sztuki:

»Er ist nicht mehr Maler, er ist Philosoph, er ist Dichter zugleich. Der Macht seines Geistes stehet die Weisheit zur Seite, und wie er die Dinge darstellt, so sind sie in der ewigen Notwendigkeit geordnet. In ihm hat die Kunst ihr Ziel erreicht, und weil das reine Gleichgewicht von Göttlichem und Menschlichem fast nur in einem Puncte sein kann, so ist seinen Werken das Siegel der Einzelheit aufgedruckt.« [4])

Więc Rafael jest malarzem i filozofem, odsłaniającym prawdę bytu! Słowa te mógł czytać Krasiński prawdziwie z sercem bijącem i poprowadzić analogię pomiędzy sobą a Rafaelem. Po Mickiewiczu i Słowackim miał on zająć trzecie miejsce, ale najszczytniejsze.

---

[1]) Listy do A. Cieszkowskiego, T. I, s. 2.

[2]) Ueber das Verhältniss der b. Künste zur Natur, s. 43.

[3]) Pisma, T. VII, s. 8.

[4]) Ueber des Verhältniss, j. w., s. 44.

Powody więc, które skłoniły Krasińskiego do tak nadzwyczajnego przejęcia się estetyką Schellinga, były natury nawskróś subjektywnej. Estetyka ta budziła wiarę we własne moce twórcze poety, w wysokie jego powołanie. Sformułowawszy sobie przy pomocy Schellinga taki ideał piękna, pozostał mu już wierny do końca życia Dowodzi tego stosunek poety do malarza Ary Scheffera. Krasiński zapoznał się z nim około roku 1844 i z takiem uniesieniem wielbił jego idealizm, z jakiem w swoim czasie odnosił się do Schillera. W liście do Gaszyńskiego w ten sposób wyraża się o nim Krasiński:

„To jedyny wielki artysta, któregom znał za dni naszych, Rafael naszego wieku i taki, jakiego wiekowi potrzeba, bo nie tylko już obdarzon wizją ideału, ale też i ideału głębokiem zrozumieniem, refleksyjnem przeniknięciem“.[1]).

Krasiński więc znowu ma na myśli schemat Schellinga, ale nie to tylko. Schelling cenił z malarzy nowszych najbardziej Guidona Reni, którego uważał za Rafaela czasów nowszych, wzbogaconego refleksją. Powiada on bowiem:

„Zwar eine Kunst, die nach allen Bestimmungen dieselbe wäre, wie der früheren Jahrhunderte, wird nie wieder kommen; denn nie wiederholt sich die Natur, Ein solcher Raphael wird nicht wieder sein, aber ein anderer, der auf eine gleich eigentümliche Weise zum Höchsten der Kunst gelangt ist.“ [2])

Jak widzimy więc, Krasiński jest tylko echem Schellinga na tym punkcie, stosuje do Scheffera określenia, któremi Schelling określał Rafaela nowszych czasów w osobie Guidona Reni

Ta niewolnicza zależność Krasińskiego od Schellinga dziwi nas dzisiaj, stanie się jednak bardziej naturalną i zrozumiałą, gdy uwzględnimy epokę, w której żył poeta. Ówczesna epoka, pozostająca pod znakiem mistycyzmu, wierzyła, iż poznanie prawdy absolutnej jest dla człowieka dostępne. I Krasiński nie miał na tym punkcie najmniejszych wątpliwości, on szukał prawdy, a było mu rzeczą obojętną, z czyjej ręki ją otrzyma. Z ówczesnych systemów najsilniej przemówił doń Schelling, jako najbardziej odpowiadający postulatom osobistym. Jeżli teraz uwzględnimy ten niesłychany zachwyt, jaki wzbudziły w nim obrazy Scheffera, zobaczymy, że miały one dla Krasińskiego moc dowodową, stwierdzającą prawdziwość estetyki Schellinga. Entuzjazm zaś Krasińskiego dla idealizmu Scheffera da się także zrozumieć łatwo. Krasiński był intellektualistą, — sztuki, która apelowała do wrażeń zmysłowych, nie rozumiał; szukał więc treści

---

[1]) Listy do Gaszyńskiego, s. 239.

[2]) Ueber das Verhältniss, j. w. s. 51.

albo zapalał się do idei. Dowodem choćby fragment listu do Delfiny Potockiej:

»Widziałem tu przypadkiem w sklepie kopersztychów Franceskę de Rimini Scheffera, nie już siedzącą nad książką, której nie czyta, ale śród piekła całego, tulącą się w niewymownym smętku a szczęściu jednak zarazem do przeszytych piersi ukochanego. Łzy z ócz im kapią — niby to oboje potępieni wiecznie — ale darmo — znać, że miłość ich silniejsza niż śmierć i niż piekło. — Gdy wszyscy inni potępieńcy, ciężarem win i kar obaleni, leżą przykuci do dna piekieł, oni jedni jeszcze lekcy, jeszcze polotni, unoszą się w powietrzu, jak anielskie, ranne ale skrzydłujące ptaki. Mistrza to wielkie dzieło! Skorom spojrzał, uczułem the perfekt Beauty.« [1])

Nad zaletą formalną, kolorytem, perspektywą nie zastanawia się Krasiński ani na chwilę, choć bez zastrzeżeń uznaje dzieło za szczyt doskonałości. W istocie poeta zachwyca się rzeczą nie jako dziełem sztuki, lecz tematem i treścią, w której upatrywał wiele analogji z własnym stosunkiem do Delfiny Potockiej. Poeta usiłuje siebie i kochankę pocieszyć myślą, że wielka miłość usprawiedliwia do pewnego stopnia grzech i łagodzi potępienie.

Pomiędzy Krasińskim a Schefferem wywiązała się korespondencja, której zawdzięczamy garść myśli o sztuce. Wydawca tej korespondencji, Wellisch, nazywa je „kwintesencją poglądów estetycznych poety“. [2]) To tylko, co przedtem „wyłącznie do poezji stosował, teraz na cały obszar sztuki bardziej stanowczo rozszerza.“

I tu będziemy mieli odbicie teorji Schellinga, stanowisko przeciwne Heglowi, ponieważ sztuce zostaje przyznana stanowcza wyższość nad filozofją.

Sztuka, jako prorocze widzenie, wchodzi w bardziej bezpośredni kontakt z absolutem, niźli filozofja:

»..Ainsi l'art, tout en etant une prophetie et une vision, une seconde vue, *de l'avenir*, est en même temps une contemplation de la forme Infinie de Dieu lui même—du *Beau* Immuable et Eternel, d'ou decoulent et decouleront a travers les siecles des siecles, toutes les formes des mondes et des Esprits crées — La superiorité de l'art sur la philosophie, consiste, en ce que l'art reflete le *Vrai* dans le *Beau*, le *Fond* dans la *Forme*, *l'âme* par le *corps* et atteint de cette manière à la Realité vivante, à *l'Esprit de vie*. La philosophie ne s'occupe que de la troisieme partie de toute chose — du *Vrai* — elle rejette la *forme* — et la où la forme ne manifeste pas le *Vrai* — il n'y a pas de *Vie* reelle — il n'y a pas de *personne* vivante — il

[1]) Z. Krasiński i A. Scheffer. s. 17.

[2]) Tamże. s. 24.

n'y a pas *d'Esprit!* La philosophie n'arrive qu'a la comprehension abstraite du *Divin* sur la terre et dans les *Cieux* — L'art arrive à la representation de la Realité du Divin sur la terre et dans les cieux."[1])

Słowa te Krasiński pisał około roku 1845, zaś zaznajomienie się ze słynną książką Schellinga przypadło na rok 1839. Teorja więc Schellinga pozostała dla poety niewzruszonym wskaźnikiem w dziedzinie piękna i sztuki.

Zakończenie.

Zmieniając bardzo często kierunek upodobań estetycznych, Krasiński ustalił ostatecznie swój ideał piękna w latach 1839—1841. Sztuką zajmował się poeta żywo i nadal, wypowiadał różne sądy o dziełach i twórcach, nie dochodził jednak już do żadnych nowych zasad estetycznych, nie zdobywał nowych, teoretycznych punktów widzenia.

Upewniwszy się przy pomocy Schellinga co do własnego stanowiska w dziedzinie poezji, że jest jakby Rafaelem naszego wieku „nie tylko już obdarzon wizją ideału, ale też i ideału głębokiem zrozumieniem" — poeta stanął w teorji piękna na martwym punkcie.

Krasiński żywo interesował się prelekcjami paryskiemi Mickiewicza, by stwierdzić ich zgodność z wlasnemi myślami, a tem samem umacniać się we wierze we własne przekonania. Zasadniczo nowego nic one Krasińskiemu nie mówiły, ani też mówić nie mogły.

Wykłady Mickiewicza zgadzają się z przekonaniem Krasińskiego o proroczym, jasnowidzącym charakterze sztuki. Ta zgodność nie tyle jest wynikiem zbieżności myśli, ile raczej sprowadza się do wspólności źródeł, z których obaj poeci czerpali. Mianowicie Krasiński czerpał z Schellinga, Schelling zaś wiele zawdzięcza pismom mistyka Saint-Martina.

Ponieważ zaś, jak wiadomo, Mickiewicz swą teorję sztuki, pojętej jako wizję, zapożyczył od Saint-Martina, zgodność jej z poglądami Mickiewicza jest zupełnie jasna i wytłumaczona.

Chcąc porównać pod względem estetycznym Mickiewicza i Krasińskiego, trzeba wpierw wyróżnić estetyzm od estetyki. Jako esteta, jako znawca piękna, Mickiewicz stoi o wiele wyżej

---

[1]) Z. Krasiński i A. Scheffer, s. 67—68.

od Krasińskiego; w dziedzinie rzeczy, króre leżały w obrębie wrażliwości Mickiewicza, posiada on sąd stanowczy gruntowny, oparty na sile i subtelności widzenia. Krasiński natomiast operuje nie tyle przedmiotem samym, ile wyobrażeniem o przedmiocie; zapala się do idei. Stąd pochodzi ta zmienność, z jaką przerzucał on kolejno swój kult od Byrona do Szekspira, od Szekspira do Goethego, to znowu do Nibelungów i Schillera i t. d.

Jeźli jednak chodzi o teorję piękna, estetyka Krasińskiego przewyższa pod pewnym względem estetykę Mickiewicza. Estetyka Krasińskiego posiada charakter historyczny, znamionuje ją ewolucyjny punkt patrzenia na rzeczy. Jakkolwiek więc Krasiński był dogmatykiem i posiadał jeden najwyższy ideał piękna, mógł odczuwać i uznawać inne objawy piękna. Ten historyczny zmysł pozwolił mu zająć stanowisko bezstronne i pojednawcze we wielkim sporze pomiędzy Mickiewiczem a Słowackim.

Krasiński jednak nie zatracał swej indywidualnosci w tem środowisku wpływów, jakim kolejno ulegał. Jeżeli bowiem weźmiemy pod uwagę jego rozwój, jako całość, zdołamy dostrzec stałą nić złotą, jaka przewija się wskróś tych zmiennych kolei zależności. Dlatego też był on uczniem Mickiewicza, Schlegla, Herdera, Schillera, Hegla, Schellinga, ale był również sobą, tak że możemy powyższe twierdzenie odwrócić w ten sposób, że Krasiński dlatego właśnie występował w coraz to innej zależności od wpływów obcych, ażeby wreszcie zostać sobą.

Konieczność takiego znalezienia się i rozwoju, wiodącego przez olbrzymi szmat kultury, tkwiła w wewnętrznych i zewnętrznych warunkach poety. Krasiński bowiem wystąpieniem swem pozostawał nieco w tyle poza Słowackim i Mickiewiczem, a jednak czuł w sobie olbrzymie fale poezji i rzutem genjalnych pomysłów wybiegał daleko poza to, co wówczas istniało w świecie polskiej poezji.

Tkwił w takim stanie rzeczy pewien wewnętrzny tragizm poety. Krasiński bowiem najpotężniejszym ukazał się ze strony swych aspiracyj, w „Nie-boskiej Komedji“, gdy tymczasem dojście do właściwego celu okupił uszczerbkiem w sile i bezpośredniości natchnienia.

Słusznie więc powiada o „Nieboskiej“ Mickiewicz, że „poemat ten jest niczem więcej tylko jękiem człowieka genjalnego, który widzi cały ogrom, całą trudność zadań społeczeńskich, a nie wzniósł się jeszcze dość wysoko, aby mógł dojrzeć ich rozwiązanie.“ [1])

Otóż istotnie „Nieboska“ posiada nadzwyczajny, fascynujący urok tylko dlatego, że nie daje rozwiązania, że jest wolną od publicystycznych punktów widzenia, a odtwarza tylko we-

[1]) Wykłady, T. III, s. III.

wnętrzną prawdę i siłę, z jaką te zagadnienia poety absorbowały. Tylko dlatego, że zagadnienie, narzucając się poecie w sposób, nie dający się uniknąć, przerastało równocześnie jego siły, zdołał on stworzyć rzecz tragicznie wzniosłą, utwór w stylu prawdziwie wielkim.

Dalsza ewolucja Krasińskiego jest stopniowem dochodzeniem do wysokości zadania, które też poeta opanuje refleksją i rozumowaniem, lecz równocześnie utraci zdolność wczuwania się w nie z dawną siłą, zdolność takiego ich przeżycia, któreby mogło krystalizować się w podobnie ekspressywne, intenzywnością drgające zarysy, jakie stworzyły „Nie-boską".

Podobnie jak w twórczości poetyckiej Krasińskiego, tak samo i w dziedzinie jego poglądów estetycznych, okres równowagi nie dorównywa bogactwem i świetnością myśli fazom poprzednim.

Krasiński jednak nie tworzył własnych, oryginalnych zasad estetycznych. Pod tym względem przypomina on Kremera, który tak samo przyjmował kolejno pewne ideje od Cousina, Hegla, Vischera, entuzjazmował się do nich i przeżywał je z wielką siłą. Dlatego też zarówno dla Krasińskiego, jak i dla Kremera, oryginalną i ciekawą nie jest sama zasada, lecz szczery, bezpośredni stosunek do niej. Zapożyczone ideje umieją oni ubrać w takie powabne szaty, wyrazić je z taką mocą przekonania, jakgdyby były płodem ich własnej myśli. Pod ich czarodziejskiem dotknięciem nabierają obce ideje takiego blasku i takiej mocy suggestywnej, że jeszcze dziś są zdolne oszałamiająco działać na umysły.

Jakkolwiek więc nie wzbogacają dorobku oryginalnej, polskiej myśli estetycznej, zawsze jednak w dziejach polskiego ruchu estetycznego stanowią kartę ciekawą i piękną.

Literatura przedmiotu.

Z. Krasiński: Pisma. Wydanie jubileuszowe.
Z. Krasiński: Listy do Gaszyńskiego. 1882.
Listy Z. Krasińskiego do A. Cieszkowskiego. 1912.
Correspondance de Sigismond Krasiński et de Henry Reeve. Paris 1902.
Listy Z. Krasińskiego do A. Potockiego. (Biblioteka Warszawska. 1905).
Leopold Wellisch: Z. Krasiński i A. Scheffer. Warszawa, 1909.
St. Tarnowski: Zygmunt Krasiński. Kraków, 1912.
J. Kallenbach: Zygmunt Krasiński. Lwów, 1904.

J. Kleiner: Zygmunt Krasiński. Lwów, 1912.
M. Zdziechowski: Filozofja Krasińskiego (Pamiętnik Literacki, 1907).
M. Zdziechowski: Wizja Krasińskiego. Kraków, 1912.
E. Porębowicz: Tryady Zygmunta Krasińskiego. (Księga Pamiątkowa Uniwers. Lwowsk. Lwow, 1900).
A. Siedlecki: Estetyka Z. Krasińskiego (Museion, 1912).
Schillers philosophische Schriften und Gedichte. 1910.
Ludwig Tiecks Schriften. Berlin, 1828.
Herders Sämmtliche Werke. 1887.
Hegel: Vorlesungen über die Aesthetik. Berlin, 1835.
A. W. Schlegel: Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. Leipzig, 1846.
F. Schlegel: Geschichte der alten und neuen Literatur. Wien, 1846.
Schelling: Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur.
Schelling: System des transcendentalen Idealismus.
V. Cousin: Du Vrai, du Beau et du Bien. Paris, 1873.
Chateaubriand: Oeuvres Complètes.
V. Hugo: Oeuvres Complètes. Paris, 1881.

WIKTOR HAHN.

Tłumaczenia J. N. Kamińskiego z języka hiszpańskiego.

(Calderona: „Otwarta tajemnica“ i „Lekarz swego honoru“. Moreta: „Donna Diana“).

Badania nad działalnością J. N. Kamińskiego jako autora dramatycznego muszą uwzględnić z jednej strony kwestję jego oryginalności, z drugiej zaś sposób przerabiania utworów obcych. Sprawa pierwsza jest już wyświetlona należycie: uzupełniając badania poprzedników, wykazałem, że na 165 utworów dramatycznych, jakie wyszły z pod pióra Kamińskiego, tylko trzy są oryginalne, reszta zaś jest tłumaczeniem lub przeróbką z literatury obcej[1]). Druga część badań, do której następnie przystąpiłem, jest daleko mozolniejsza wobec konieczności porównywania tłumaczeń Kamińskiego z drukami, nieraz bardzo rzadkiemi, nieznajdującemi się po większej części w naszych bibljotekach, sprawiająca wobec tego wiele zachodu przy sprowadzaniu rzeczy owych z zagranicy. Nie wiedząc, kiedy stosunki obecne, tak niesprzyjające podobnym badaniom, dozwolą mi pracę moją ukończyć, przedstawiam czytelnikom jeden jej ustęp o tłumaczeniach Kamińskiego z języka hiszpańskiego, w wywodach, do których doszedłem, najciekawszy, a dla oceny jego niezwykle charakterystyczny.

---

[1]) Przyczynki do twórczości Jana Nepomucena Kamińskiego. I. II. Pamiętnik literacki, 1911, str. 276—279 i 488—489. Z liczby 180 utworów, podanej w Pamiętniku literackim, należy wyłączyć 15 rzeczy nieautentycznych.

I.

Pierwszym utworem dramatycznym literatury hiszpańskiej, przyswojonym przez Kamińskiego dla sceny lwowskiej, była komedja Calderona: *Otwarta tajemnica (El secreto á voces)*, wystawiona po raz pierwszy we Lwowie w r. 1824, dotąd nie drukowana, znana mi z rękopisu bibljoteki Ludwika Hellera, b. dyrektora teatru miejskiego we Lwowie (l. 512).[1]

Tytuł pięknej owej komedji Calderona pochodzi stąd, że para kochanków, Frederico i Laura, ukrywając się ze swą miłością przed księżną parmeńską, Fleridą, kochającą Frederica, udają obojętność dla siebie, wobec otoczenia zaś porozumiewają się ze sobą, wypowiadając na początku każdego wiersza takie słowa, które złączone razem dają myśl dla nich tylko zrozumiałą: w ten sposób tajemnica ich właściwie jest „*otwarta*“ dla wszystkich. Księżna, przekonawszy się wkońcu o ich prawdziwej miłości, przezwycięża się i zezwala na ich związek, sama zaś postanawia oddać rękę swą księciu mantuańskiemu, Henrykowi, szczerze ją kochającemu. Komedja Calderona odznacza się misternie przeprowadzoną intrygą i udatną charakterystyką głównych osób: prawdziwie artystycznie pomyślanemi i przeprowadzonemi są sceny tajemnicze o porozumiewania się kochanków.

Komedję Calderona przyswoił scenie włoskiej znany komedjopisarz Karol Gozzi (w r. 1769), a według niego przerobili ją dla sceny niemieckiej Werthes (w r. 1777) i Gotter (w r. 1781).

Pobieżne choćby przeglądnięcie przekładu Kamińskiego musi wzbudzić podejrzenie, czy dokonał przekładu z oryginału. Oto w przekładzie jego występują osoby następujące:

Bianka, księżna Salerno.

Enryko, książę Amalfi, pod nazwiskiem Marchese della Torre.

Ernesto, rządca Salernu.

Laura, jego córka, pierwsza dama i poufała księżnej.

Federyko, jej daleki pokrewny i pisarz Bianki.

Vitto, w jego służbie.

Gnako, najwyższy mistrz ceremonji.

---

[1]) Tylko kilka wyjątków z komedji tej pomieszczonych jest w J. N. Kamińskiego: Przekłady i ulotne wiersze. We Lwowie, 1828, str. 110—113: »Wyjątki z komedji Calderona pod nazwiskiem: »Głośna tajemnica«. Za możność korzystania z rękopisów przekładów Kamińskiego składam uprzejmie podziękowanie p. dyr. Hellerowi

Alesandro, jego syn, kawaler przydworny.
Sybilla, jedna z pocztu dam dworskich.

Rzecz dzieje się w Salerno.

Znacznie odmienny spis osób ma Calderon:

Flerida, księżna Parmy.
Laura, *Flora*, *Liwia* — damy jej dworu.
Enriko, książę Mantui.
Ernesto, ojciec Laury, rządca Parmy.
Federiko, sekretarz księżny.
Lisardo, podkomorzy.
Fabio, służący Federika.

Rzecz dzieje się w Parmie.

Zupełnie te same jednak nazwiska, jakie podaje Kamiński. znajdujemy w przeróbce niemieckiej tej komedji, dokonanej przez Lemberta: *Das öffentliche Geheimniss*. Lustspiel in vier Anfzügen nach Calderon: [1])

Bianka, Fürstinn von Salerno.
Enrico, Fürst von Amalfi, unter dem Namen: Marchese della Torre.
Ernesto, Statthalter von Salerno.
Laura, seine Tochter, Hoffräulein.
Federico, Geheimschreiber der Fürstin.
Vito, dessen Diener.
Gnacco, Oberceremonienmeister.
Alessandro, dessen Sohn, Hofcavalier.
Sibilla, Hoffräulein.

Lembert w przeróbce swej zachował wprawdzie główną nić intrygi komedji Calderona, w przeprowadzeniu jednak akcji postępował ze znaczną dowolnością, jużto opuszczając pewne motywy oryginału, jużto wprowadzając własne pomysły.

---

[1]) Mit Benützung der gozzischen Bearbeitung und der gries'schen Uebersetzung. Wien, Bey Tendler und v. Manstein, 1824, 8-vo m, str. 167.

O. J. W. Lembercie (właściwie J. W. Tremlerze), ur. 1780 r. w Pradze, zmarłym w Wiedniu w r. 1838, por. Wolfanga Wurzbacha: Das spanische Drama am Wiener Hofburgtheater zur Zeit Grillparzer's. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, VIII (Wien, 1891), str. 115 n. Przekład Griesa wyszedł w 1816.

Podczas kiedy u Calderona rzecz cała odbywa się w trzech zmianach, ma Lembert cztery akty; Kamiński ma również cztery akty, z Lemberta też przejął podział na sceny, których ilość w każdym akcie zgadza się w zupełności z przeróbką niemiecką.

Z dokładnego porównania przekładu Kamińskiego wynika ponad wszelką wątpliwość, że znał tylko Lemberta i z niego tłómaczył z tą wszakże różnicą, że przeróbka Lemberta jest wierszowana, Kamiński zaś tylko pewne partje ubrał w formę wierszową.

Dla poparcia powyższego twierdzenia wystarczy przytoczyć choć kilka przykładów:

Lembert a. I. scena 1.	Kamiński a. I. scena 1.
Gnacco. Alessandro. Musiker.	*Gnako. Alesandro. Muzycy.*
GNACCO.	GNAKO.
Ihr Herren von der Kunst, die man [auch Künstler nennt,	Moi zacni artyści, sztuki przyja- [ciele,
Obgleich wohl Mancher nur die [Kunst vom Namen kennt,	O której mało wiecie, a gadacie [wiele,
Ihr sollt die schwache Kraft an [einem Werke üben,	Dziś wam otwieram pole niepoży- [tej chwały!
Wie keines noch hiernieden ward [geschrieben.	Nie silcie się na rozum, lecz wzrusz- [cie zapały.
Die Verse sind von mir, die Mu- [sika nicht minder,	Dzieło, jakiego dotąd nikt nie wy- [dał jeszcze,
Mein fruchtbares Genie erzeugte [Zwillingskinder.	Które ja, że jest moje, między pierw- [sze mieszczę,
Der Fürstin schöne Stirn umnach- [tet	Ma dziś na dworze naszym naro- [bić hałasu.
Geheimen Kummers Last seit lan- [ger Zeit,	Miejcie o niem staranie, upraszam [zawczasu.
Tief eingewurzelt ist die Traurig- [keit,	Muza długociężarna, górną myślą [wzdęta,
Die man zu bannen stets verge- [blich trachtet;	Jakby jednym pomiotem, powiła [bliźnięta.
Was keinem noch gelang, soll mir [gelingen:	Muzyka spojna z rymem, rym od [niej zawisły,
Mein Kunstwerk wird den bösen [Geist bezwingen.	Z natchnień moich zarazem łą- [cznym zdrojem trysły.
Allein, solch Meisterwerk verlangt [auch Meister!	Dzieło misternej myśli, chce mi- [sternej ręki,
Hier hilft er nicht, der allbeliebte, [Kleister	Gdy ja mu dałem życie, wy mu [dajcie wdzięki.

Womit man listig sonst das Pu-
[blikum betört;
An solchem Kunstwerk sich die
[Künstlerschaft bewährt.
Die Geigen gut gestimmt, die Flö-
[ten rein geblasen;
Sonst setzt es, auf mein Wort, ge-
[waltig lange Nasen.
Geht alles gut — das heisst: wird
[wacker applaudirt,
Dann habt Ihr Euch wie Künstler
[aufgeführt.
Mein ist die Ehre, wenn das Werk
[gefällt!
Gefällt es nicht, habt ihr es auszu-
[baden;

Des Dichters Schuld dem Künstler
[aufzuladen
Ist alter Brauch in der Gelehrten —
[Welt.

Wiecie, że księżna nasza, której
[jasne czoło
Niegdy jak Feb złocisty siało blask
[wokoło,
Od niejakiego czasu bladością księ-
[życa
I sępną chmur osłoną cieni piękne
[lica.
Skryty smutek, głęboko w serce
[wkorzeniony,
Jakimsiś tajnym bodźcem przemo-
[żnie drażniony,
Daje się w niej spostrzegać i co-
[dziennie rośnie.
Róża więdnieć poczyna w najpię-
[kniejszej wiośnie.
Nikt dotąd nie mógł złamać taj-
[nika zaporę.
Na co się nikt nie ważył, ja na sie-
[bie biorę.
Nasza księżna, choć smętna, na
[rozkosze głucha,
Że się dziś wypogodzi, krzepi mię
[otucha.
Mój hymn ośmiorymowy, słodko
[prozaiczny,
Śpiewany tkliwym głosem, sprawi
[skutek śliczny.
Lecz strójcie zgodnie skrzypce, dmij-
[cie w trąby miło,
Aby się wdzięcznym głosem ucho
[napoiło,
Bo gdy dzieło upadnie, nie pozy-
[ska fora;
Śmiało powiem, artyści zgubili
[autora.

Najważniejsze sceny, w których para zakochanych Laura i Federico porozumiewają się wobec innych w wspomniany powyżej tajemniczy sposób, wypadły w przeróbce Kamińskiego słabo: oto przedewszystkiem jakże blado przedstawia się w porównaniu z Lembertem owa scena, w której Laura zaznajamia widzów z wspomnianym podstępem:

. Lembert, a. II, s. 6.

LAURA *allein.*

Ein edles Wild, von Amors Pfeil
[getroffen,
Greift mutig nach dem Pfeil und
[reisst ihn aus
Der Wunde, die, wenn sie erst an-
[geblutet,
Sich wieder schliesst und heilt,
[nachdem die Zeit
Wohltätig sie mit ihrem Flug be-
[rührte.
Die Liebe heisst mich dein Ver-
[trauen missbrauchen;
So ungern es geschieht, geschieht's
[zu deinem
Und meinem Wohle. Liebte Dich
[Fed'rico,
Ich würde freudig dieses Herz dir
[opfern;
Doch glüht es nur für mich und
[dir gebeut
Die Hoheit und die Würde deines
[Standes
Dir den Gemahl auf Thronen nur
[zu suchen.
Mir opfert Federico deine Liebe,
Ich bring' ihm dein Vertrauen zum
[Gegenopfer.
Doch nöthig ist's, ihm die Gefahr
[zu melden,
Worin er schwebt, den Späher zu
[entdecken,
Der lauernd ihm auf allen Schritten
[folgt.
Doch wie beginn' ichs, Kunde ihm
[zu geben?
Ich frage noch! — Lehrt mich's
[nicht dieser Brief,
Den er mir vor der Fürstin Au-
[gen gab?
(zieht den Brief hervor und liest).
»Geliebte! Diese Zeilen findest du

Kamiński, a. II, scena 6.

LAURA.

Łania wspaniała, strzałą Kupida
[ugodzona,
odważnie za grot ima; wyrywa go
[z rany,
która się zawarłszy, nie ciekąc
[więcej,
powoli się goi, a z czasem zupeł-
[nie zagaja.
Miłość każe mi nadużywać zaufa-
[nia twego,
a jakożkolwiek niechętnie to czy-
[nię, czynię to
jedynie dla twego i mojego dobra.
[Gdyby cię Federyko
kochał, chętniebym ci to serce po-
[święciła, ale
jego uczucia dla mnie tylko pałają
[a tobie
każe twój stan i godność twego
[urodzenia na
tronie małżonka szukać.
Mnie poświęca Federyko swoją
[miłość, a ja mu
twoje zaufanie w odpłat daję.
Ale odkryć mu należy niebezpie-
[czeństwo, które go
otacza. Cóż to zdrajca śledzi kroki
[jego? jakimże
sposobem o tem uwiadomić go po-
[trafię? Niebaczna!
ja się pytam o to? czyliż mnie
[nie uczy tego list,
który mi w obecności księżnej
[oddał?
(dobywa listu i czyta).
»Najmilsza! Tych kilka słów wy-
[czytasz w liście,

In einem Brief, den von Amalfi dir
Der Graf gebracht, doch ihn zu [übergeben
Bis jetzt vergessen hat. Er soll die [Kunst
Dich lehren, mir vor aller Welt zu [sagen,
Was du Geheimniss mir eröffnen [willst.
Wenn du mir etwas Kund zu ma- [chen wünschest,
So ziehe nur den linken Handschuh [aus,
Dies sei ein Zeichen mir, auf dich [zu achten.
Die ersten Worte richte stets an [mich,
Verbinde sie jedoch mit anderen [Worten,
Damit den wahren Sinn Niemand [errathe;
Doch so, dass ich die Anfangsworte [schnell
Zusammenreihen und dich verste- hen kann.
Und also sei es auch verstanden, [wenn
Ich dir das Zeichen mit dem Hand- [schuh gebe".
Vortrefflich ausgedacht, doch schwer [getan,
Die grösste aller Schwierigkeiten [ist
Die Worte künstlich so zu stellen, [dass
Der wahre Sinn nur dem Geliebten [klar
Für and're Hörer stets ein Rätsel [bleibe.
Lass sehen, ob ich die Regel wohl [behalten.

który z sobą z Amalfi przywiózł [Hrabia, a oddać
go tobie dotąd przepomniał. On cię [nauczy
sztuki wszystko, co mi tylko taj- [nego masz powiedzieć,
przed całym światem jawnie to [oznajmić.
Jeśli mię o czem uwiadomić ze- [chcesz,
zdejm tylko z lewej ręki swoją rę- [kawiczkę.
Przez to poznam, że mi znak da- [jesz, abym cię uważał.
Pierwsze wyrazy stosuj zawsze do [mnie,
ale je połączaj z innemi wyrazami [tak,
aby istotnej myśli nikt nie odga- [dnął,
ale tak, abym początkowe słowa [snadno razem złożywszy,
ciebie zrozumiał.
Tym sposobem ma się rozumieć, [kiedy znowu
ja ci dam znak rękawiczką«.
Wyborny wynalazek, ale trudny do [wykonania.
Największą sztuką jest tak ułożyć [słowa,
aby dla kochanka był sens zrozu- [miały,
a dla innych ichmościów zagadką [się stały.
Obaczymy, czy się według tego [prawidła
zachować potrafię.

A teraz kilka przykładów porozumiewania się kochanków

Lembert, a. III, s. 8.

LAURA.

Die Fürstin — selbst verbürgt, was [ich gesagt,
Weiss — schuldlos mich, und doch [hat er gewagt —
Dass — Argwohn tief ein reines [Herz verletzt,
Ihr — wisst's! Mistrau'n in meine [Worte setzt,
Hier — dieser Mann. Vergebens [war mein Flehen
Geblieben — ist er drauf, den Brief [zu sehen.

— — —

Und — wie, wie habt Ihr als ich's [Euch verweigert,
Gesprochen? — Bis zur höchsten [Wut gesteigert,
Habt — Ihr Gewalt zu brauchen [Euch vermessen,
Mit mir — zu ringen Euch sogar [vergessen.

— — —

Die Eifersucht — allein hat Euch [getrieben,
Sie quälet — alle, die sich selbst [nur lieben.
Erwartet — nicht, dass thöricht [ich verzeihe,
Mich — Eurer Eifersucht zum Op- [fer ferner weihe.
Bei — Allem, was mir theuer, [schwör' ich laut:
Nacht — wähl' und Tod ich, eh' [bevor als Braut
Ich muss — zu Hymens Tempel [euch begleiten.
Euch sehn — ist Qual, mehr noch [mit Euch durch's Leben [schreiten!

Kamiński, a. III, s. 8.

LAURA.

Księżna — zaręczy, com tu po- [wiedziała,
Wie — ona, co potwarz zuchwała,
Że — podejrzenie czyste serce ka- [leczy.
Tu — nikt mi tego pewnie nie [zaprzeczy
Tej — prawdy; jasne, jak słońce, [są dowody,
Nocy — cienie nie zaćmią po- [gody.
Byłeś — i będziesz zawsze po- [dejrzliwy!

— — —

I — chciałeś wydrzeć go prze- [mocą!
Ze mną — walczyłeś na siłę!
Mówiłeś — że masz prawo do [tajemnicy.

— — —

Zazdrość — mieszka w twojej [duszy;
Dręczy ją — nikczemne we [wszystkiem podejrzenie.
Oczekuj — słusznie zasłużonej [kary!
Mnie — są znajome twe niecne [zamiary,
W nocy — i we dnie wzniosę [moje modły,
Oby mnie z tobą do związku losy [nie przywiodły.

I tak idzie scena za sceną, tak że właściwie należałoby zestawić cały przekład Kamińskiego z przeróbką Lemberta: wystarczy przytoczyć jeszcze ostatnią scenę:

Lembert.	Kamiński.
ERNESTO.	ERNESTO.
Hier bring' ich, Herrin, Wie ihr befohlen, den Gefangenen.	Oto przyprowadzam ci, Miłościwa [Pani, mojego więźnia.
SIBILLA.	SYBILLA.
Gefangen? Er?	Więźnia?
GNACCO.	GNAKO.
Wie? Was?	Jako? on?
ALESSANDRO.	ALESANDRO.
Was ist gescheh'n?	Cóż to się stało?
LAURA *für sich.*	LAURA *n. s.*
O Himmel, hilf! wie wird es uns [ergeh'n!	Nieba! jak się to skończy!
FEDERICO.	FEDERYKO.
Gebeuget vom Bewusstsein meiner [Schuld Sink ich, Gebieterin, zu Euern [Füssen. *kniet.* Ich bin, ich fühl's nicht würdig [Eurer Huld, O lasst, was ich verbrach, allein [mich büssen.	Pochylony przeświadczeniem winy [mojej, Korzę się u nóg twoich, Miłości-[wa Księżno *klęka.* Nie jestem godzien łask twoich, [wszakże ośmielam się upraszać o tę największą, abyś [mnie samego ukarać raczyła.
BLANCA	BIANKA
nach einer kleinen Pause.	*po krótkiej chwili.*
Nie glaubt' ich, also Euch vor mir [zu sehen! Was Ihr an mir getan, — es ist [geschehen!	Nigdym się nie spodziewała wi-[dzieć cię, kawalerze, w takiej postawie przed sobą! [ale — stało się!
winkt ihm aufzustehen	*daje znak, aby powstał.*
Die Fürstin selber reicht zum Un-[terfand,	Zapominam o twojem wykrocze-[czeniu — i abym cię

Dass sie vergessen hat, — Euch [diese Hand.

führt ihm Laura zu, dann für sich.

Wohl mir! der schwerste Sieg, er [ist errungen!
Den grössten Feind, mein Herz, [hab' ich bezwungen!

FEDERICO *erstaunt.*

Vernahm ich recht?

LAURA *entzückt.*

Grossmütigste der Frauen!

GNACCO.

Ei, ei!

ERNESTO.

Was soll das heissen?

ALESSANDRO.

Neckt man mich?

SIBILLA,

Ist's Wahrheit oder Scherz?

ERNESTO *zu Bianca.*

Bedenket, Herrin —
Mein Wort —

BIANCA.

Gibt Alessandro Euch zurück;
Ich sorge anderweitig für sein Glück.

GNACCO *sich verbeugend.*

Vor Eurem Willen alle Zweifel [schwinden.

SIBILLA *kokettirend.*

Ein würdiger Ersatz wird leicht [sich finden.

dowodnie o tem przekonała, po- [daję ci, jako księżna i pani [twoja — tę oto rękę.

oddaje mu Laurę.

Płomień zawiści skonał w mdłej [iskierce!
Mścić się nie umie, kto ma tkliwe [serce.

FRYDERYKO *zdumiony.*

We śnieżto czy na jawie?

LAURA *zachwycona.*

O najwspanialsza.

GNAKO *patrząc na Alessandra.*

Oj źle!

ERNESTO.

Cóż to ma znaczyć?

ALESSANDRO.

Czy ze mnie żarty stroją?

SYBILLA.

Prawdażto czy przywidzenie?

ERNESTO *do Biauki*

Pomnij, najłaskawsza księżno, że [od mojego słowa —

BIANKA.

Uwolni cię Alessandro; ja sama [zatrudnię się szczęściem jego

GNAKO *z głębokim ukłonem.*

Przed wolą twoją, Miłościwa Pani, [znikają wszelkie wątpliwości.

SYBILLA *z umizgiem.*

Zwłaszcza gdy snadno znaleźć się [może tej straty godne wy- [nagrodzenie.

ENRICO *vortretend.*

Und welches Los wird nun Enrico [werden?
Soll er allein nicht glücklich sein auf Erden?

ENRYKO *występując,*

A jakiż los czeka Enryka?
Mażon sam jeden tylko w tej [świata przestrzeni stać się [srogą ofiarą — najczystszych [płomieni?

BIANCA.

Ihr saht mich schwach, jetzt sollt [Ihr stark mich seh'n!
Ich will die rechte Bahn mit fe- [stem Schritte geh'n.

reicht ihm die Hand.

BIANKA *patrząc na niego ze znaczeniem.*

Nie mogę zmienić wiecznych zasad [nieba!
Luna pójść musi za promieniem [Feba!

podaje mu rękę.

ENRICO

sinkt zu ihren Füssen.

ENRYKO

u nóg jej klęka.

II.

Opierając się na wywodach, do których doszliśmy przy ocenie *Otwartej tajemnicy*, przystępujemy do drugiego utworu, przyswojonego z literatury hiszpańskiej w r. 1827 przez Kamińskiego, już z powątpiewaniem, czy istotnie przetłumaczony jest z oryginału. Jest to utwór Calderona: *Lekarz swojego honoru*[1]).

I tutaj pobieżne nawet przejrzenie przekładu w porównaniu z oryginałem utwierdza nas w naszych wątpliwościach: oto oryginał obejmuje 3 akty, przekład 5 aktów; w oryginale nie mamy podziału na sceny, przeprowadzonego w przeróbce polskiej. Co więcej: w przekładzie Kamińskiego występuje jako giermek Don Gutierra Florel, którego zupełnie nie ma w utworze Calderona. Pomijając szereg innych zmian i opuszczeń pewnych motywów, zaznaczam najważniejszą, zasadniczą różnicę: oto u Calderona Don Gutierre, bohater dramatu, po zabiciu żony swej, Mencji, niesłusznie podejrzanej przez niego o zdradę małżeńską, za radą króla żeni się z dawną swą narzeczoną, Leonorą. W przekładzie Kamińskiego zakończenie utworu jest zupełnie odmienne: Don Gutierre, nie chcąc pojąć Leonory za żonę, pragnąc zaś uniknąć hańby, jaką mu grozi król, sam odbiera sobie życie.

---

[1]) Lekarz swojego honoru, tragedja w pięciu aktach z dzieł Don Pedra Kalderona de la Barka. Przez J. N. Kamińskiego, dla teatru polskiego przerobiona we Lwowie, wyciśnięto u Piotra Pillera, 1827.

Odmienne to zakończenie w przekładzie Kamińskiego nie uszło uwagi naszej krytyki; poza stwierdzeniem jednak faktu nie zastanawiano się nad pobudkami tej zmiany, uważając ją za oryginalny motyw Kamińskiego; ponadto nie porównano oryginału tragedji z przekładem [1]).

Po dokładnem rozpatrzeniu się w tłumaczeniach niemieckich *Lekarza swojego honoru* doszedłem znów do bardzo ciekawego wyniku: oto Kamiński przekładu dokonał z przeróbki Karola Augusta Westa: „*Don Gutierre*. Trauerspiel in fünf Anfzügen. Nach Calderon's Arzt seiner Ehre“. Wien 1834. Druck und Verlag von J. B. Wallischauser, znanej mu z rękopisu.

Józef Schreyvogel (1768—1832), piszący pod pseudonymem Karola Augusta Westa, zasłużony w dziejach teatru wiedeńskiego, przyswoił scenie wiedeńskiej trzy znakomite utwory literatury hiszpańskiej: Moreta: *El desden con el desden* (p. t. *Donna Diana oder Stolz und Liebe*, 1816), Calderona: *El medico de son honra (Don Gutierre* 1818) i *La vida es sueno* (*Das Leben ein Traum*). W przeróbkach swych starał się zastosować treść owych utworów do wyobrażeń i gustu społeczeństwa niemieckiego, stąd też dokonywał w nich znacznych zmian tak, że nie są to istotne tłumaczenia, mogące zastąpić czytelnikowi oryginały, lecz bardzo dowolne przeróbki, nie oddające nieraz głównej intencji twórców [2]).

Najbardziej charakterystyczną pod tym względem jest przeróbka *Lekarza swojego honoru*: oto West nie tylko pewne sceny opuszczał, inne zaś znów dodawał, lecz także zmienił całą budowę dramatu, przemieniając go na utwór pięcioaktowy, gdy tymczasem oryginał liczy ich trzy. Najśmielszą jednak jest zmiana zakończenia dramatu, które wydało mu się nie odpowiednie i niewłaściwe „ze względów etycznych“, stąd też zmienił je w ten sposób, iż Don Gutierre w dumie swej nie chcąc prosić króla o łaskę zabija się. Nie potrzebuję dodawać ani rozszerzać się dłużej nad tem, że postępowanie Westa zupełnie niewłaściwe nie da się niczem uzasadnić: w ten sposób tłumacz zaciera i niweczy zasadniczy pomysł, tak charakterystyczny dla poety hiszpańskiego.

---

[1]) J. A. Święcicki: *Najznakomitsi komedjo-pisarze hiszpańscy. II. Don Pedro Calderon de la Barca*, studjum literackie. Warszawa, 1881, str. 38 n. K. Zimmermann: *Studjum nad genezą Mazepy, tragedji J. Słowackiego*. Lwów, 1895, str. 40 nn.

[2]) Wolfgang Wurzbach: Das spanische Drama am Wiener Hofburgtheater zur Zeit Grillparzers. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft VIII (Wien, 1898), str. 108 nn,

Kamiński, dostawszy do rąk przeróbkę Westa, przetłumaczył ją na język polski, nie mając najmniejszego przeczucia o stosunku przeróbki do oryginału.

Zaraz od pierwszej sceny aktu pierwszego widoczne jest, że Kamiński miał przed sobą przeróbkę Westa:

West, I Aufzug, 1 Auftritt.	Kamiński, Akt I, scena 1.
Don Arias. Don Diego. Don Enrique.	*Don Aryas. Don Dyego. Don Enryko,*
Letzterer ohnmächtig auf der Bank [liegend, wohin er so eben [von zwei Dienern gebracht [worden ist.	którego dwóch służalców na gła-[zie położyło, po nich król [z pocztem dworzan.
Dann der König mit Gefolge,	
DIEGO	DON DYEGO
zu den Dienem,	*do łużalców.*
Lasst hier ihn ruh'n und seht nach [unseren Pferden.	Tu go złożywszy, wracajcie do [koni.
Die Diener gehen ab.	*Służalce odchodzą.*
ARIAS.	DON ARYAS.
den Infanten in seinen Armen haltend.	*trzymając Infanta w swoich ramionach.*
Er regt sich nicht. — Mein armer, [armer Herr!	Dech w piersi ustał, tętno milczy [w skroni, Wszystek otrętwiał, zawarł oczy [z bolu!
DIEGO.	DON DYEGO.
Es war ein harter Fall.	Uderzenie za mocne.
KÖNIG.	KRÓL.
rasch eintretend.	*wchodzi.*
Was ist gescheh'n?	Mówcie, co się stało?
DIEGO	DON DYEGO,
auf den Prinzen zeigend.	
Sieh' selbst, o Herr!	Panie...
	KRÓL.
	Skąd powód tego zbiegowiska?

	DON DYEGO
	wskazując na Infania.
	Racz tutaj spojrzyć miłościwy [królu, Patrz, jaki smutek, razem zguba [jaka!
	KRÓL
	stoi niewzruszony.
ARIAS.	DON ARYAS.
Dem Zuge weit voraus Flog der Infant auf seinem mut'gen [Ross; Hier an dem Gitter schien es sich [zu scheu'n, Es stürzt, und auf den Boden [schleudert' es Den Prinzen, dass besinnungslos [er lag, Und wir wie todt' hierher ihn [brachten.	Infant, chcąc w przegoń wybiedz [orszak dworu, Śmiało przypuszcza dzikiego ru- [maka, Ten się u bramy płoszy i w bok [ciska — Infant o ziemię jak piorun uderza!
KÖNIG.	KRÓL *obojętnie.*
Begrüsst er so die Türme von Se- [villa, So war es besser, niemals sie zu- [seh'n. Warum blieb er in Burgos nicht [zurück?	Jeśli wieżom Sewilli ten pokłon [wymierza, Czemuż go losy w Burgos dłużej [nie wstrzymały.
DEN PRINZEN *anredend.*	
Enrique! Bruder!	Enryku, bracie,..
DIEGO *ebenso.*	DON DYEGO.
Prinz!	Książę!...
KÖNIG	KRÓL
zu Arias	*po chwili milczenia, do Don Aryasa.*
Erholt er sich?	Czy do życia wraca?
ARIAS.	DON ARYAS.
Emfindung, Atem, Leben sind dahin.	Nadaremna praca, Oddech i życie razem uleciały!

KÖNIG.

Sucht Hilfe bei den Leuten hier [im Haus;
Der Landsitz scheint es eines Edel- [manns.
Lasst es an Pflege nicht und Sorg- [falt mangeln!
Vielleicht, dass bald die Ruh' ihn [zu sich bringt. —
Bleibt alle hier. — Mir gebt ein [Ross, denn heut'
Gedenk' ich noch Sevilla zu errei- [chen;
Dort bringt mir Nachricht hin von [dem Erfolg.

Ab mit seiner Begleitung.

ARIAS.

Sein rauh Gemüt verräth sich nur [zu wohl.
Den Bruder, mit dem Tode rin- [gend, hier
Zurück zu lassen! Welch ein [Mann!

DIEGO.

Schweig! Dass
Die Wände nicht, dass jene Bäume [dich
Nicht hören! Denn sie selber sind [im Sold
Don Pedro's, fürcht ich. Alles wird [ihm Kund.

ARIAS

mit dem Prinzen beschäftigt.

Ich fürchte jetzt für dieses Leben [nur.
Geht, Don Diego! Sagt im Haus [es an,
Dass man uns schnell und willig [Beistand leiste.

KRÓL *do swego pocztu.*

Niech po lekarzv żywo biegną [gońce. *do Aryasa i Dyega*
Wy zaś w tym domu szukajcie [pomocy,
Pan znakomity rządzi tym obwo- [dem.
Ja muszę spieszyć, bym wyprze- [dził słońce,
I dziś w Sewilli stanął przed za- [chodem,
O skutku starań czekam wiado- [mości.

Odchodzi z pocztem swoim.

DON ARYAS.

Co za dzikość niezgięta! ukryć jej [niezdolny,
Widzi brata w nieszczęściu, a jest [bez litości!

DON DYEGO.

Milcz, przyjacielu! pomnij, tam, [gdzie tyran włada,
I w niewinnem powietrzu często [mieszka zdrada,
Strzeż się, aby słów twoich nie [słyszały drzewa,
Podejrzliwość Don Pedra wszędzie [szpiegów miewa.

DON ARYAS.

Ja się o zgubę tego życia boję!

Wezwać pomocy wnijdź w owe [podwoje!
Jeśli tu pomoc skuteczna być [może.

Die Hilf' ist dringend, wenn's noch
[Hilfe gibt.

Diego geht gegen die linke Seite des Gebäudes.

Don Diego idzie ku lewej stronie mieszkania[1]).

---

[1]) Jak w istocie wygląda początek tragedji Calderona, o tem może przekonać tłumaczenie E. Porębowicza:

Dzień pierwszy. Scena I.

Zgiełk polowania; wjeżdza na koniu Don Henryk i pada; za nim wbiegają Don Arias i Don Diego, nakoniec król Don Pedro.

HENRYK.

Imię Chrysta, ratujże mię!

ARIAS.

Łaski nieba!

KRÓL.

Co się stało?

ARIAS.

Koń się spłoszył, pomknął strzałą
I runał z infantem na ziemię.

KRÓL.

Jeśli ma murom Sewili
Takie wybijać pokłony,
Lepiej mu było w tę strony
Nie zachodzić, a siedzieć w Kastylii.
Henryku, bracie mój!

DIEGO.

Królu!...

KRÓL.

Ocknął się?

ARIAS.

W jednej minucie
Stracił puls, kolory, czucie.
Jaki nam cios!

DIEGO.

Ile bolu!

KRÓL.

Śpiesz, Don Ariasie, bezzwłocznie
Do tej kwinty niedalekiej,
Gdzie nam należnej opieki
Nie odmówią; infant spocznie
Po upadku, przyszedłszy do siebie,
Mnie zaś zaraz konia dawać:
Trudno mi tutaj zostawać
Dłużej, bo choć w tej potrzebie
Winienbym, aż się przesili
Stan ten, nad brata wezgłowiem
I nad tem szacownem zdrowiem
Czuwać, dziś chcę być w Sewili.
Tam pomyślnych wiadomości
Oczekuję.

Odchodzi.

ARIAS.

Król surowy:
Tu oto dokument nowy
Hartu czyli nieczułości.
Kiedyż-bo tak brat rodzony
Nieludzko i niełaskawie
Odchodzi brata?...

Pod wpływem Westa pododawał Kamiński sceny 9, 11 i 14 aktu II, 2 aktu III, 2, 3, 4, 7 i 10 aktu V, których nie ma zupełnie w oryginale. Nie zachował dalej West miary wierszowej Calderona: zamiast ośmiozgłoskowca wprowadził do swej przeróbki jedenastozgłoskowiec nierymowany. Kunsztowna forma pewnych ustępów zupełnie znikła w przeróbce Westa, a tem samem i u Kamińskiego. Jako przykład wystarczy przytoczyć przemowę Leonory do króla w akcie I.:

West, I Aufzug, 8 Auftritt.

Ich bin Leonora, die Unglückliche,
Die, wenn zum Spott nicht, doch
[zu ihrer Qual gewiss,
Die *Schöne* Andalusin einst ge-
[nannt.
Die Augen warf ein Edelmann
[auf mich; —
O, dass der Liebe Blick nicht töd-
[tet, wie
Der Basilisk! — Den Augen folgte
[bald
Verlangen nach, die Liebe dem Ver-
[langen:
Und so, mein Haus umlagernd,
[sah die Nacht
Er da nur schwinden und den Tag
[ergrau'n.
Wie sag' ich, hoher Herr, dass so
[viel Liebe,
Wenn ihr mein Stolz auch wider-
[stand, doch heimlich

Kamiński, akt I, scena 8.

Jestem Leonora, którą na jej
[zgubę —
ze spuszczonemi oczyma
Pięknością z Andaluzyi niegdyś
[nazywano;
Pan, znakomity rodem, bogactwy
[spaniały,
Na wstydliwą dziewicę zwrócił
[oczy swoje —
O czemuż miłość zdradna, tą zja-
[dliwa żmija,
Swej nieszczęsnej ofiary wzrokiem
[nie zabija!...
Żądza oczu zrodziła wkrótce serca
[żądzę,
Miłości niezagasłej dał mi przyrze-
[czenie.

Jakkolwiek niewiast duma silną
[jest zaporą,
Zwycięża wróg przemyślny, kocha-
[jąc z pokorą!...

DIEGO.

Szalony!
Zmilcz i zważ, że jeśli ściany
Mają uszy, las też żyje.
I ma wzrok, my mamy szyje,
A katowi topór dany.

ARIAS.

Jeżeli wam się podoba,
Don Diego, mieszkańcom owym
O wypadku infantowym
Donieście. Nie — raczej oba
Nieśmy go, gdzie się ocuci.

DIEGO.

To najroztropniejsza rada.
Chciałbym rzec: Niech świat prze-
[pada,
Gdy mój pan do życia wróci.

Wynoszą infanta.

Mein Herz gewann? — aus Dank- [barkeit ward Neigung,
Aus Neigung Leidenschaft. — Ein [Funke ist's,
Der einen Brand erweckt; ein Wölk- [chen droht
Am Himmel, und die Luft scheint [kaum bewegt;
Doch plötzlich türmen sich die [Wetterwolken,
Und brausend giesst sich eine Flut [herab.
Das ist der Liebe tückische Ge- [walt. —
Sein Wort empfing ich zu der Ehe [Bund:
Dies war der Köder stets, womit [die List
Des Fischers angelt nach des Wei- [bes Ehre,
Er gab sein Wort nur, um es einst [zu brechen.
Indess verschaft' es Zutritt ihm [bei mir,
Und täglich sah ich ihn in meinem [Haus.
Die Ehre zwar bewahrt' ich; mit [der Liebe
Freigebig, karg mit ihrer Gunst, [hielt ich
Stets fest am Heiligtum der Ehre.
Doch meinen Ruf vermocht' ich [nicht zu wahren;
Und besser scheint's, sie heimlich [zu verlieren,
Als sie erhalten und die Meinung [nicht.
Ich suchte Recht, allein ich bin [sehr arm,
Ich klagt' ihn an, doch er ist reich [und mächtig;
Und nun, da er vermählt und jede [Hoffnung

Przez wdzięczność czułam skłon- [ność, rosło przywiązanie,
Z przywiązania namiętne zrodził [czas kochanie.
Tak i niebo pogodne długo się nie [chmurzy,
Nagle wicher powstanie, cichy [błękit zburzy.

Dał mi słowo, przyjęłam ten za- [datek drogi,
Ach! słowami najzłudniej podcho- [dzą nas wrogi!
Wkrótce ołtarz miał słyszeć święte [śluby nasze!
Niewzbronny przystęp miewał pod [skromne poddasze.
Nie kryłam wzajemności, a choć [w tym zamęcie,
Czego honor wymagał, dochowa- [łam święcie,
Nie mogłam ustrzedz sławy, strze- [gąc jej nad życie.
Gdy potwarz szarpie jawnie, cóż [jest honor skrycie.

ze łzami.

Opuścił mię, zapomniał, zostawił [niedoli,
Zanieść przed sąd żałobę jakaż [mam otuchę?
On bogactwy potężny, jam uboga, [biedna,

Verschwunden ist zum Glücke, [bitt' ich, Herr! Bei Deiner Milde und Gerechtig- [keit, Lass Zuflucht mich in einem Klo- [ster finden. Und dass Du wissest, wer so tief [mich kränkte, — Gutierr' Alfonso Solis war der [Mann.	Któż się biednej zlituje, kto jej [słuszność zjedna? Wreszcie, gdy się zaślubił, zniknęła [nadzieja... Jedyną dla mnie ulgą, twoja łaska, [królu! Dozwól, niechaj w klasztorze kryję [wstyd przed światem; Abyś jednak mógł wiedzieć, kto [był wiarołomny, Gutyer Alfons Solis jest jego na- [zwisko.

Zestawiam jeszcze zakończenie dramatu u Westa i u Kamińskiego.

West.	Kamiński.
V Aufzug, 12 Auftritt. (str. 141—147).	Akt V, scena 12. (str. 117—123).
Vorige. *Don Gutierre* und *Don Diego* (*kommen aus der Seitentür*).	*Don Gutyere, Don Dyego* (*wychodzą z drzwi bocznych*).
	Król, Don Enryko, Donna Leonora, Don Aryas ukryci.
DIEGO *im Eintreten.*	DON DYEGO *wchodząc.*
Es ist, wie ich Euch sage. Seht [hier selbst.	W co wierzyć nie chcesz, stoi tu [na jawie.
	Wskazuje na króla.
GUTIERRE.	DON GUTYERE.
mit scheuen, düsteren Blicken, aber erzwungener Fassung, für sich, da er den König sieht).	*wybladły, ponuro spoglądnąwszy, mówi.*
Bei Gott! er ist's!	To on!
	Wymusza na sobie spokojność.
KÖNIG.	KRÓL.
Seid mir gegrüsst, Gutierre.	Masz we mnie gościa, Gutyerze!
GUTIERRE.	D6N GUTYERE *zbliża się do króla.*
In welch ein Haus der Trauer [kommst du, Herr.	Ty panie w domu tak ciężkiej [żałoby?

KÖNIG.

Der König trauert gern mit seinen [Treuen. —
So ist es wahr, was man sich scheu [erzählt?

GUTIERRE.

Ja, Herr! Die Unglücksel'ge lebt [nicht mehr.

ENRIQUE.

Weh' mir!

Er will hervortreten, wird aber von Don Arias zurückgehalten.

GUTIERRE *sich umsehend.*

Ha! Was ist dies?

KÖNIG.

Die Luft nur war's. —

Erzählt, Don Gutierr'.

GUTIERRE.

Ein Unglücksfall
Von seltener Art raubt' mir mein [Theuerstes. —
Verzeihe, Herr, wenn ich, mein [selbst kaum mächtig,
Nicht Worte finde. — Schnell, doch [leicht erkrankt,
Gab, was sie heilen sollte, ihr den [Tod. —

KRÓL.

Bym dowiódł względu dla twojej [osoby,
Król dzieli chętnie swych wasalów żałość,
Dotknięcie cząstki, nie przechodzić [w całość?...
Prawdaż, czem wieść stugębna [w całem mieście wrzasła?

DON GUTYERE.

Nieszczęsna prawda! już na wieki [zgasła!

DON ENRYKO.

O ja...!

Jak od piorunu uderzony chce wybiedz, ale go Don Aryas zatrzymuje.

DON GUTYERE *oglądnąwszy się.*

Cóż to jest?

KRÓL.

Powietrze wzruszone.

po chwili.

Mów, Gutyerze, jak *straciłeś* [żonę?

DON GUTYERE

dwuznacznością słowa uderzony.

Stracił? mój królu, widzisz, jak się [chwieję,
Myśl roztargnioną...

KRQL.

Ja łatwo w szyk skleję.

DON GUTYERE.

Nagle zasłabła, o zbyt ciężki
[smutku!
Środek użyty, śmierć jej przyniósł
[w skutku.

KÖNIG

Der Arzt,
Der dieses Mittel Euch empfahl,
[wer ist's?

KRÓL.

Lekarz, który ten środek radził.
któż on taki?

GUTIERRE

düster und bedeutungsvoll.

Ein Mann von Ehre und mein
[wahrer Freund. —
Die Ader ihr zu öffnen, war sein
[Rat,
Und so geschah's. Sie ruht allein:
[bei Nacht —
So scheint es — lös'te der Ver-
[band sich auf;
Denn todt in ihrem Blute fand ich
[sie. —
Sieh selbst, ob wahr ist, was ich
[Dir gesagt.

DON GUTYERE

z uznaniem swej godności.

Mistrz w sztuce biegły, bez wszel-
[kiej posłaki,
Człowiek honoru, mój przyjaciel
[wielki!
Krwi jej upuścił — sama zwykle
[spała —
Przez sen w gorączce zawiązkę
[zerwała,
I... krew najdroższa! uszła do
[kropelki,
Biegnę nieszczęsny — zapóźno
[przychodzę!
Przeświadcz się, królu, ażali cię
[zwodzę.

Er zieht den Vorhang von dem Alkoven weg. Man sieht Mencia's Leiche auf dem Ruhebette liegen, mit weissen Tüchern bedeckt.

Pociąga, zasłona alkowy usuwa się; widać Mencję leżącą na łożu białą, lekką krepą osłoniętą.

Don Enrique, Donna Eleonore und Arias stürzen hervor mit Zeichen des Entsetzens.

Don Enryko, Donna Leonora, Don Aryas wybiegają z ukrycia i stają w martwej boleści.

GUTIERRE

fährt wild empor, da er den Prinzen erblickt, und starrt ihn eine Zeit lang unbeweglich an.

DON GUTYERE

spostrzega Infanta, zrywa się dziko, czyni ruch i trzymając strętwiałe oczy w twarzy jego, stoi nito słup wryty.

ENRIQUE.

O grauenvolle That! Unglücklich [Weib!

So schuldlos als unglücklich! — [Wehe mir!

LEONORE.

Entsetzlich! Gott!

GUTIERRE

nach einer Pause, furchtbar kalt.

Sie war Euch wert, Infant.

Don Enrique steht wie vernichtet, Donna Leonore wendet sich mit Ab cheu hinweg, Don Arias be obachtet mit scheuen Blicken den König, der in ernster, ruhiger Haltung dasteht.

Kurze Stille.

KÖNIG.

Du bist ein Mann, Gutierre, da Du [dies

Mit unverwandtem Auge sehen [kannst; —

Doch wende Dich von diesem [Schauspiel weg. —

Er zieht die Vorhänge an dem Alkoven zu.

Was uns der Zufall nimmt, kann [er auch geben.

DON ENRYKO.

O zgrozo krwawa! nieszczęsna [ofiaro!

półgłosem, na Gutyera spojrzawszy.

Srogi morderco! o z piekieł po- [czwaro!

DONNA LEONORA.

Okropnie!

DON ARYAS.

Boże!

DON ENRYKO *z boleścią.*

Niewinny Aniele!

DON GUTYERE

po chwili milczenia, z okropną obojętnością.

Drogą ci była, nieprawdaż, Infancie?

Don Enryko stoi bez zmysłów, Donna Leonora odwraca twarz swoją. Don Aryas śledzi króla bojaźliwem okiem, który stoi spokojnie w surowej powadze,

Chwila milczenia.

KRÓL.

Ty Gutyerze masz męstwa za [wiele,

Kiedy na taką nadludzką ,okro- [pność

Patrzyć się możesz twarzą nie- [zwróconą.

Jednak umarłych pokryjmy za- [słoną.

Pociąga, zasłona zakrywa alkowę.

Twoja mię gwiazda wiodła w do- [brą porę.

Zur guten Stunde führt Dein Stern
[mich her,
Dir Trost zu bringen in so tiefem
[Leid. —
Sieh, hier ist Leonore, die Du
[auch
Geliebt. Verpflichtet bist Du ihrer
[Ehre;
Ich selber habe mich dafür ver-
[bürgt. —
Gib Deine Hand ihr, da sie frei
[nun ist.

LEONORE *entsetzt.*

Was tust du, Herr?

KÖNIG.

Sei ruhig, Leonore!

GUTIERRE

scheu und finster.

Du prüfest mich nur, Herr. Da
[noch die Asche glüht
Von solchem Brand, willst Du? —

KÖNIG.

Ich will's, gehorche!

GUTIERRE

an sich haltend.

Entronnen kaum dem Sturm, soll
[ich auf's Neue
Den Winden und dem Meere mich
[vertrau'n?

W tak ciężkim smutku potrzebna
[roztropność:
Widzisz przed sobą Donnę Leo-
[norę.
Wiem, żeć ją kochał z niemałym
[zapałem,
Że iej nagrodzisz, sam poręką
[dałem;
Mąż takich zasad uwodzić nie
[zdolny,
Oddaj jej rękę, wszakżeś teraz
[wolny.

DONNA LEONORA *ze wstrętem.*

Królu! jakżeś srogi!

KRÓL *półgłośno.*

Dałaś mi słowo, że będziesz bez
[trwogi.

DON GUTYERE.

Okropnie, panie, stawiasz mię na
[próbę!
Ledwiem co poniósł tak bolesną
[zgubę,
Gdy jeszcze popiół nie ostygł
[pożaru.
Chcesz....

KRÓL *surowo.*

Dopełnić zamiaru!

DON GUTYERE.

Jabym, rozbit nieszczęśliwy,
Na nieszczęść powodzi
Ten żywioł zdradliwy
Ufnem wiosłem głaskał?
Brał wiarę do łodzi,
Gdy łódkę grom strzaskał?
Nie! zdradnym wichrem o skały
Raz uderzon srodze,
Od zagubnych żywiołów na zawsze
[uchodzę!

<table>
<tr><td>KÖNIG.</td><td>KRÓL.</td></tr>
<tr><td>Des Schiffers Klugheit beugt den [Wellen aus.</td><td>A przecież sternik śmiały,
Mocno burzą władnie!</td></tr>
<tr><td>GUTIERRE</td><td>DON GUTYERE</td></tr>
<tr><td>mit halb erstickter Stimme und einem fürchterlichen Blick auf den Infanten.</td><td>tłumiąc wściekłość w sobie, parrzy na Infanta wzrokiem okropnym.</td></tr>
<tr><td>Doch nicht dem Aufruhr, der im [Schiffe gährt,
Und den Piraten selbst am Bord [empfängt.</td><td>I wtenczas. kiedy w nawie rokosz [kipi na dnie?
Gdy się morski rozbójnik w po- [kład nocą wkradnie?</td></tr>
<tr><td>KÖNIG.</td><td>KRÓL.</td></tr>
<tr><td>Für jedes Uebel gibt's ein Mittel, [Freund.</td><td>Wszak, na każde nieszczęście jest [lekarstwo przecie.</td></tr>
<tr><td>GUTIERRE</td><td>DON GUTYERE</td></tr>
<tr><td>herausfahrend.</td><td>z porywczym wybuchem.</td></tr>
<tr><td>Nur für den Treubruch gibt es [keines.</td><td>Na wiarołomność żadnego na [świecie!</td></tr>
<tr><td>KÖNIG.
Doch,
Gutierre!</td><td>KRÓL spokojnie.
I owszem,</td></tr>
<tr><td>GUTIERRE.</td><td>DON GUTYERE żywo.</td></tr>
<tr><td>Welches ist's?</td><td>Jakież?</td></tr>
<tr><td>KÖNIG.</td><td>KRÓL.</td></tr>
<tr><td>Dein eig'nes.</td><td>Twoje własne.</td></tr>
<tr><td>GUTIERRE stutzend.</td><td>DON GUTYERE tknięty.</td></tr>
<tr><td>Wie?</td><td>Jakto?</td></tr>
<tr><td>KÖNIG.</td><td>KRÓL.</td></tr>
<tr><td>Die Adern öffnen.</td><td>Krew puścić.</td></tr>
<tr><td>GUTIERRE</td><td>DON GUTYERE</td></tr>
<tr><td>zurückfahrend.</td><td>zachwiawszy się, mówi.</td></tr>
<tr><td>Ha!</td><td>Biada!</td></tr>
</table>

KÖNIG.

Lass deine Türen
Erst übertünchen; eine blutige
[Hand
Ist drauf.

GUTIERRE.

nach kurzer Besinnung, mit wildem Trotz.

Wer ein Gewerbe treibt, der
[hängt
Ein Schild mit seinem Zeichen aus.
[Die Ehre
Ist mein Gewerb', mein Schild die
[blutige Hand;
Denn, Herr! mit Blut wäscht man
[die Ehre rein.

KÖNIG.

Des Königs Zeichen ist das Schwert
[des Rechts:
Damit zerschlag ich Deinen blutigen
[Schild,
Barbar! Der Du die Ehre tränkest
[mit
Der Schwachen Tränen und der
[Unschuld Blut!

KRÓL *z oznaczeniem.*

Każ zatrzeć to znamię,
Które dłoń krwawą wskazuje na
[bramie!

DON GUTYERE.

po krótkiem opamiętaniu się, z dziką dumą.

Wszakże tak czyni rzemieślników
[rzesza:
Czem się kto trudni, u drzwi znak
[wywiesza;
Dla mnie był honor rzemiosłem
[zbyt miłem,
Przeto dłoń krwawą na znak wy-
[wiesiłem.
Bo wiedztо królu, praca wszelka
[próżna.
W krwi tylko czysty honor obmyć
[można!

KRÓL.

Gdyś ty krew obrał za honoru
[źródło,
Ja miecz obieram za królewskie
[godło:
Piorunem prawa uzbrajam me
[ramię,
I hańbą trzaskam w twoje krwawe
[znamię!*)

---

*) Po tych słowach ma Kamiński następujacy ustęp, który nie ma odpowiednika u Westa:

DON GUTYERE
spokojnie i z dumą.
Gdybyś do ręki porwał grom tro-
[isty,
Mój przeto honor pozostanie czysty!
Nigdy ja w taki postrach nie
[uwierzę;
o krok się zbliżywszy.
Czego król nie dał, niechże i nie
[bierze.

Verfallen sind Dein Gut und Leben [dem Geserz.
Aus Gnade nimm das nackte Le- [ben hin;
Doch in die Wüste flieh, wo, Dir [an Sinn
Und Blutgier gleich, der Tiger hau- [set und
Der grimme Leu — mit Deinem [Land und Namen
Belehn ich dieses Weib, dess Ehr' und Glück
Gemütlos Du geopfert einem [Wahn.
Unschuldig ist sie, wie es Mencia [war.

LEONORE *bittend.*

Mein König!

ENRIQUE *ebenso.*

Herr! mein Bruder!

Ty ważysz ze mną stanąć równo [w dumie?
Ja ci dowiodę, że przewyższyć [umię.
Śmierć nie jest karą: gdy się jawi [codzień,
Gdy nią umiera niewinny i zbro- [dzień;
Weź życie z łaski dla tego jedy- [nie,
Abyś libyjskie zamieszkał pusty- [nie!
Tam barbarzyńco, krwią niewinną [zlany,
Zbójco z przewidzeń zadający [rany,
Naucz tygrysy sztucznie krew [przelewać,
I z plam urojeń dziki honor [zmywać!
Tam nosząc żalem skaleczone [serce,
Proś lwa srogiego, by zgubił mor- [dercę!
Jesteś wygnańcem! Twe dobra, [honory,
Jak i twe imię daję Leonorze,
Którąś, szaleńcze, do podejrzeń [skory,
Zbytkiem honoru skrzywdził na [honorze.

Z odwróconą twarzą.

Spełń przeznaczenie.

Daje znak, aby odszedł i oddał się straży.

DONNA LEONORA *prosząc.*

Mój królu!

DON ENRYKO *podobnież.*

Mój bracie!
Przebacz.

KÖNIG.

Schweig, Infant!
In Demut harre selbst des Richter-
[spruch's,
Und fleh' um Gnade für dein
[schuldig Haupt.

GUTIERRE.

Ist Mencia schuldlos, so hab' ich
[getan,
Was keine Busse sühnt in dieser
[Welt. —
Für Gnade dünkt Gutierre sich zu
[gross,
Des Helden Recht, o König, ist
[sein Schwert:
Wie es ihn schützet, straft es ihn
[auch selbst.

Den Dolch ziehend.

Dies öffnet mir den Weg zu mei-
[nem Weib';
Klar will ich sehen, und ob sie
[mir verzeiht.

Er durchsticht sich und sinkt in Arias und Leonorens Arme.

LEONORE.

O, blutig rasche Hand!

KÖNIG

nach einer Pause.

Er stirbt, wie er gelebt,

KRÓL *surowo.*

Infancie! za sobą wnieś mowę!
Tu królem jestem, drżyj o swoją
[głowę!

DON GUTYERE

zimno i spokojnie.

Nie proście daremnie!
Gutyer łaski nie przyjmie nikcze-
[mnie,
Jeśli Mencya niewinnie umarła?!
Ach! gdzież pokuta, coby winę
[starła!
Królu! żem dumny, nie bierz za
[złe tego,
Męża, jak jestem, sędzią oręż jego.

Dobywa oręża.

On go w przygodzie, on wspiera
[w rozpaczy,
On mu za winę i karę przezna-
[czy.

Uderza w piersi.

Mencyo! idę — gdzie jesteś? —
[wskaż drogę!
Ja tylko twoją łaskę przyjąć mogę.

Umiera.

KRÓL

z odwróconą twarzą.

Niezgięty w życiu, — niezgięcie
[umiera —

spojrzawszy na trupa.

Ein unbezwungen rauher Helden- [geist.	Brzydzę się zbrodnią, — płaczę [bohatera
Zum Infanten.	*patrząc chwilę na Infanta mówi surowo.*
Geh' sie mit ihm zur Erde zu be- [statten:	Pogrzeb obojga weź w pokutę [sobie!
Im Grab' versöhne die entzweiten [Gatten.	Tyś ich poróżnił, — ty pojednaj — [w grobie!
Der Vorhang fällt.	*Koniec.*

Niesłuszne wobec tego są i niezasłużone zupełnie pochwały, jakich nie szczędził Maurycy Mochnacki tłumaczeniu Kamińskiego: nie znając zupełnie oryginału, nie wahał się twierdzić, że tłumaczenie polskie jest wszędzie poprawne, że Kamiński wszędzie prawie szczęśliwie pokonał trudności, na które z powodu odmienności charakteru i różnicy wieku napotykał: wogóle nazwał przekład doskonałym [1]). Jakże bardzo się mylił!

III.

Podobnież ma się rzecz także z trzeciem tłumaczeniem Kamińskiego z hiszpańskiego, mianowicie przekładem jednej z najpiękniejszych komedji wogóle, jakie zna literatura piękna, zatytułowanej przez tłómacza: Donna Diana czyli Miłość i duma, wyszłej z pod pióra hiszpańskiego komedjopisarza Augusta Morela († 1699) [2]).

W oryginale komedja Moreta ma tytuł: *El desden con el desden* (*Klin Klinem*). Pomysł do niej przejął Moreto wprawdzie z komedji Lope de Vega: *Los milagros del desprecio* (*Dziw wstrętu*), opracował go jednak z wielkiem mistrzowstwem zarówno w przeprowadzeniu intrygi jak i skreśleniu charakterów, zwłaszcza bohaterki, Donny Diany, córki księcia barcelońskiego

---

[1]) W ocenie przekładu Kamińskiego, pomieszczonej w warszawskiej Gazecie polskiej 1827, nr. 222, 229, 234 i 240, przedrukowanej w Maurycego Mochnackiego Pisma, po raz pierwszy edycją książkową objęte, wydał i przedmową poprzedził Artur Śliwiński. Lwów, 1910, str. 275—297; por. zwłaszcza str. 284, 295. Tak samo recenzent bezimienny przeróbki Kamińskiego w Pątniku narodowym... wydanym przez Ludwika Piątkiewicza (Lwów, 1827, Tomik pierwszy, str. 183—200) sądzi, że Kamiński przekładu dokonał z oryginału, ale jak wynika z recenzji, oryginału też nie znał.

[2]) Rękopis przekładu posiada bibjoteka Ludwika Hellera, l. 121.

Don Diega. Nie uznaje ona miłości, nie chce o niej słyszeć. i pomimo próśb ojca postanawia nie wyjść za mąż, starających się zaś o jej rękę wystawia na tyle przykrości, że zniechęceni dają za wygranę. Klin wybija jednak klinem Polita, jej sekretarz, któty zakochanemu w Dyanie Don Cezarowi doradza udawać zupełną dia niej obojętność, by w ten sposób wywołać jej miłość dla niego. Dyana, widząc, że wszelkie jej starania, by Don Cezar zakochał się w niej, nie osiągają skutku, sama ulega namiętnej miłości do niego; doprowadzona zaś do zazdrości wskutek przypuszczenia, że Don Cezar kocha jej kuzynkę, Donnę Laurę, wyznaje mu zwyciężona swą miłość.

Naśladując Moreta, opracowali ten sam motyw Moliere w komedyi *Princesse d' Elide* i Carlo Gozzi w *Princesse filozofa*. Przeróbka Moliera wypadła słabo, tak że ledwo w niej można dopatrzeć się oryginału. Natomiast Gozzi trzymał się wiernie mistrzowskiego przedstawienia Moreta, a tylko w kilku miejscach, zwłaszcza w scenach wstępnych, wprowadził pewne zmiany, istotnie odpowiednie. Według Gozziego przyswoił komedyę Moreta scenie niemieckiej Werthes.

Drugie opracowanie niemieckie wyszło z pod pióra C. A. Westa p. t.: Donna Diana. Lustspiel in drei Aufzügen nach dem Spanischen des Moreto (Wien, 1816), zastosowane wprawdzie do smaku publiczności niemieckiej, opierające się jednak zasadniczo o oryginał, zmiany zaś Gozziego uwzględniające tylko w ograniczonej mierze. I tak według Gozziego uwypuklił West postaci Don Cezara i Perina (w oryginale Polilla, u Gozziego: Giannetto), ale charakter Donny Diany, w przedstawieniu Gozziego trącący burleską przedstawił zgodnie z Moretem, przywracając bohaterce pierwotną jej szlachetność i wzniosłość.

Przeróbka Westa, jak już z poprzednich uwag wynika, różni się znacznie od oryginału: do najważniejszych należy odmienna budowa sztuki, rozszerzanle lub skracanie pewnych scen, pomijanie ustępów mniej zrozumiałych lub obojętnych dla niemieckiego czytelnika, odmienne przedstawienie roli Polilli, który u Moreta występuje w śmiesznym stroju doktora miłości [1]).

---

[1]) O wziętości komedyi Moreta może świadczyć także przeróbka jej na trzechaktową operę przez muzyka H. Hofmanna w r. 1886 (z tekstem K. Witkowskiego). Na język polski przełożył komedje Moreta Karol Pieńkowski p. t. *Klin Klinem* (Kłosy, tom V (1867), nr. 111—120, str. 83—85, 94—96, 106—107, 121—123, 138—140, 153—157, 166—168, 178—180, 188—189, 198—200). Kazimierz Kaszewski przetłómaczył przeróbkę Westa p. t.: *Donna Diana*. Komedja we trzech aktach. Pierwowzór hiszpańskiego poety, Moreto (El

I przy tym utworze nie może ulegać żadnej wątpliwości, że Kamiński nie znał ani oryginału, ani przeróbki Gozziego lub Werthesa; korzystał znów z przeróbki Westa, na co wystarczy podać choć kilka przykładów.

W przeróbce Kamińskiego występują następujące osoby:

Don Diego, udzielny książę Barcelony.
Donna Diana, następczyni tronu, jego córka.
Donna Laura } jego siostrzenice.
Donna Fenissa }
Don Cezar, książę Urghel.
Don Luis, książę Bearnu.
Don Gaston, książę udzielny.
Polita, sekretarz i poufały księżnej.
Eldina, poko ówka księżnej.
Scena w Barcelonie.

Te same nazwiska z wyjątkiem dwóch znajdujemy w przeróbce Westa:

Don Diego, souverainer Graf von Barcelona.
Donna Diana, Erbprinzessin, seine Tochter.
Donna Laura, } seine Nichten.
Donna Fenisa, }
Don Cezar, Prinz von Urgel.
Don Luise, Prinz von Bearne.
Don Gaston, Graf von Foix.
P rin, Secretär und Vertrauter } der Princessin.
Floretta, Kammermädchen }
Der Schauplatz ist in Barcelona.

Nazwę Polity ma Moreto, zmienił ją na Perina West w drukowanem tłómaczeniu; czy jednak w rękopisie nie używał nazwy Polity? Z rękopisu mógł korzystać Kamiński. Zmiany imienia subretki Floretty na Eldinę nie umiem wytłumaczyć.

Zaraz od pierwszej sceny aktu pierwszego jest widoczna zależność Kamińskiego od Westa:

Desden con el Desden). Według niemieckiego tekstu K. A. Westa (Bluszcz, 1869, str. 258—259, 264—266, 273—275, 279—282, 289—292 i 295—298).

West.

I. Aufzug.

Erster Auftritt.

Eine Gallerie im fürstlichen Palaste.

Don Cesar sitzt niedergeschlagen in einem Armstuhl. Perin sieht ihn beobachtend, in einer Entfernung hinter ihm. Er sieht sich öfters um, als fürchtete er bemerkt zu werden.

PERIN *für sich.*

Dacht' ich es doch! Da sitzt der [Arme wieder,
Und senkt den Kopf ganz traurig [nieder.
Er ist verliebt, ich habe recht ge-[sehen.

DON CESAR *seufzt.*

PERIN.

Er seufzt? — O weh! nun wird [es kläglich.
Ich red' ihn an. Er muss es mir [gestehen.

Er nähert sich dem Prinzen vorsichtig.

DON CESAR *für sich.*

Warum denn sie? Ein Wesen ohne [Herz! —
O, der Gedanke schon ist uner-[träglich!

PERIN *für sich.*

Erraten! Sie, das schöne Bild [von Erz,
Dianen liebt er. — Mir ist um ihn [leid.

Kamiński.

Akt I.

Scena 1.

Galerja w pałacu książęcym, stół, krzesła.

Don Cezar siedzi przy stoliku smutny i zamyślony. Polita wchodzi ostrożnie, ogląda się i staje w niejakiem oddaleniu za Don Cezarem, mając go zawsze na oku.

POLITA *n. s.*

Jak się spodziewałem, oto siedzi zasmucony, oczy w ziemię wlepiwszy. Mój domysł nie zawiódł mnie — jest zakochany.

DON CEZAR *wzdycha.*

POLITA.

Co słyszę? wzdycha? *z uśmiechem.* Zapewnie jakąś smętną myślą o serce zawadził; żal mi go... Doświadczę, czyli do jego tajemnicy klucza nie dobiorę.

Zbliża się ostrożnie do Cezara.

DON CEZAR *n. s.*

Utracić spokojność... dla nieczułej istoty, pełnej dziwactwa i dumy! Jest to nierozmyślność, której wstydzić się należy, ależ któż jest panem serca swojego?

POLITA.

Przedziwnie, mój wniosek nie był mylny, kocha się, ale w kim?... zapewne w naszym nieczułym posągu, w tej to powabnej Meduzie

Hervortretend.

Erlauchter Prinz!

DON CESAR

betroffend auffahrend.

Was gibt's?

PERIN.

Verzeiht,
Dass ich die Freiheit mir genom-
[men —

DON CESAR

sich emunternd.

Sieh' da, Perin, mein
Landsmann, sei willkommen!

PERIN *lächelnd.*

So heiter plötzlich, hoher Herr! —
[Ei, ei!
Das geht nicht zu mit rechten
[Dingen.
Doch lieb' ich das. Ihr wisst Euch
[zu bezwingen;
Und wer das kann, ist auch in
[Ketten frei.

DON CESAR.

Perin, was meinst Du? ich versteh'
[Dich nicht.

PERIN.

Nicht? wirklich? — Wagt es, Prinz,
[auf mein Gesicht!
Das Leid wird leichter, wenn wir
[erzählen.
Vertraut Euch mir! Hier ist nichts
[zu verkehren.
Ihr seid — verliebt!

DON CESAR.

Du irrst, mein Freund.

Właśnie czas wplątać go w rozmowę. *występując* Książe!

DON CEZAR *zrywa się.*

Któż tam?

POLITA.

Twój wierny sługa. Przebacz, książę, jeśli śmiałość moja...

DON CEZAR

przybiera wesołą postawę.

Tyżeś to, Polito, mój ziomku? witam cię serdecznie.

POLITA *żartobliwie.*

O twojej serdeczności, książę, nie wątpię bynajmniej, ale że tak snadno ze smutku do wesołości przejść umiesz, dziwić się muszę.

DON CEZAR.

Co mówisz? Nie rozumiem cię.

POLITA *swawolnie.*

Więc czytaj w mej twarzy. Książę. Jesteśmy zakochani.

DON CEZAR.

Mylisz się, przyjacielu.

PERIN.

Bah! Bah!
Lehrt mich die Liebe doch nicht [kennen,
Da, wo man Rauch spürt, muss es brennen.

POLITA.

Tak misterny miłości znawca, mylić się nie może. Ja mój, książę, po wątku kłębka dochodzić zwykłem; gdzie dym spostrzegam, tam się i płomieni spodziewam.

DON CESAR.

Sprich, hast Du einen Auftrag?

DON CEZAR

Czy masz jakie zlecenie do mnie?

PERIN.

Ja,
Von meinem Herren, Herr! Denn [kurz und gut:
Ich hab' Euch lieb, Ihr seid ein [junges Blut,
Ein Prinz dazu und braver Degen,
Mein Landsmann auch — das ist [mein Auftrag, Herr!
Und wenn Ihr hübsch, was ich [Euch rate, tut,
So kommt — was gilt's? — das [Ziel dem Lauf engegen.

POLITA *udając zlecenie.*

I wielkie, — zlecenie serca mojego. Kocham cię, książę; już to samo, żeś moim ziomkiem, żeś tkliwego i wspaniałego serca, wkłada na mnie obowiązek, abym twoją stronę utrzymywał. A jeżeli poradom moim łaskawego przyzwolenia odmówić nie zechcesz, doprowadzić cię szczęśliwe do kresu życzeń twoich pewną mam otuchę.

DON CESAR

ihn zutraulich bei der Hand fassend.

Ich traue Dir, Perin.

DON CEZAR

patrzy mu ostro w oczy, chwyta go za rękę i serdecznie ściska.

Wierzę ci, Polito.

PERIN

nachdem er sich umgesehen, ob niemand horcht.

Nun gnädigster,
Sagt mir geschwind: wer ist es? [wer?
Ist's Laura, ist's Fenise? Ist es — [Doch
Was sollen sie, und warum frag' [ich noch?
Diana ist's, die Erbin dieses Rei- [ches.
Errieth ich's? Wie? Auch Euch [hat sie bestrickt.

POLITA

ogląda się ostrożnie.

Powiedz mi, panie, ale szczerze, bardzo proszę, któraż to z naszych niebianek była tak szczęśliwą podobać się tobie? Laura, czy Fenisa? Co za nierozsądne pytanie, tu nawet wątpliwość miejsca mieć nie może. Dyana! dziedziczka tego państwa, jest tem bóstwem, które cię zraniło. Nie płoń się, książę, znam ja wielu takich, którzyby razem z tobą płonić się musieli

Mein guter Prinz! Euch widerfährt
[Gleiches,
Wie Jedem, der dies Marmorbild
[erblickt.
Nachdem es ist; so was kann
[Wunder tun,
Mein lieber Prinz! Wir werden da-
[rauf kommen.
Doch, gnädiger Herr, ich bitte, sagt
[mir nun,
Wie ging es zu, dass sie so sehr
[Euch eingenommen?

Z tem wszystkiem chciej mnie uwiadomić, jakimi czarami mogła cię ona ująć tak gwałtownie, ona, której obojętność i oziębłość bardziej do wstrętu, aniżeli do pociągu są pochopne.

DON CESAR.

Der Ruf der Feste hat mich her-
[geführt,
Die Barcelona weit berühmt ge-
[macht;
Auch hört' ich ferne schon, was
[von Dianens
Seltsamer Sinnesart man sich er-
[zählt,
Und von des Vaters Wunsch, mit
[einem Fürsten
Die Erbin seines Reichs vermählt
[zu sehen,
Der Graf von Foix, mein Vetter,
[und der Prinz
Von Bearne, beide voll von Mut,
[und Willens,
Das Abenteuer zu bestehen, rühm-
[ten
Sich dessen laut an meines Vaters
[Hof.
Ich achtet' es nur wenig; thöricht
[schien
Es mir beinah'; doch liess ich
[mich bereden,
Die Freunde zu begleiten zum
[Turnier.
So kam ich hier mit ihnen an.
[Ich sah
Dianen und blieb kalt. Nicht schö-
[ner fand
Ich sie, als manches Weib, das
[ich geseh'n,

DON CEZAR.

Posłuchaj. Odgłos świetnych igrzysk i okazałości, któremi Barcelona oddawna słynie, te rozmaite wieści o dziwacznym sposobie myślenia Dyany były dla mnie pobudką do zwiedzenia tego miasta. Ciekawość moja tem bardziej zaostrzoną została, skorom się dowiedział, że Don Diego, pan Barcelony, przeznaczył dzień uroczysty, w którym ta nieprzystępna piękność koniecznie jednego z książąt albo z hrabiów za małżonka obrać musi. Don Gaston, hrabia de Foa i Don Luis, książę Bearnu, moi krewni, nalegali na mnie, abym wraz z nimi odbył w Barcelonie gonitwy. Przybyliśmy więc do Barcelony. Ujrzałem Dyanę, a jej piękność, mimo powszechnej sławy, nie zrobiła na mnie żadnego wrażenia. Widziałem w niej wprawdzie panią znakomitej urody, ale tych urocznych wdzięków i przymiotów, którymi wszechwładnie wszystkich serca podbijać miała, wyśledzić nie mogłem. Wkrótce nadszedł czas turniejów. Szczęście sprzyjało mojemu ramieniu, ale jakież było moje zdziwienie, kiedym zamiast oczekiwanego poklasku, dumę i oziębłość w jej

Zwar ohne Adel nicht, doch ohne [Reiz,
Und sie zu lieben war ich weit [entfernt.
Eröffnet ward indessen das Tur- [nier.
Das Glüch, Du weisst's, erklärte [sich für mich:
In allen Kämpfen hatt' ich obge- [siegt,
Und meinen Namen feierte das]Volk.
Aus Neugier mehr, als einem an- [dern Trieb,
Erhob ich meinen Blick zu dem [Balcon,
Wo, von den Damen ihres Hofs [umringt,
Diana sass, den Kampf mit anzu- [sehn.
Ein Zeichen dacht' ich von Be- [wunderung
An ihr auch zu erblicken — sieh, [das war
Der Anfang.

PERIN.

Ja! ich seh' es kommen, Herr

DON CESAR.

Erstaunt bemerkt' ich in den stol- [zen Mienen
Gleichgültigkeit und Langeweile [nur.
Dies spornte meinen Ehrgeiz an. [Erneut,
Verdoppelt fühlt' ich meine Kraft. [und Wunder,
So sagt man, tat mein Arm. Die [Luft ertönte
Vom Jubelrufe des entzückten [Volks.
Doch kälter nur, und immer kälter [ward
Dianens Angesicht. Ein Marmor- [bild

wzroku wyczytał. Jej oczy zdawały się z pogardą poglądać na mnie, uczułem w sobie jakieś mimowolne wzruszenie, spiąłem ostrogą mego rumaka i ujechawszy z koła zawodników dotąd jestem zagadką dla siebie samego.

Steht ungeweglich so im lärmen-
[den
Gewühl der Menge. Von der ho-
[hen Stirn
Schien leichter Sporn und Hohn
[auf mich herab
Zu blicken. Das verwirrte mich.
[Bestürzt
Verliess ich schnell den Kreis, und
[seit dem Tag —
Bin ich nicht mehr ich selbst [1]).

---

[1]) Celem wykazania, że Kamiński znał tylko przeróbkę Westa, a nie znał zupełnie oryginału, przytaczam odpowiednie miejsce z Moreta w wiernem tłómaczeniu Pieńkowskiego:

CARLOS.

Rozum, serce, mnie całego
Pochwyciła czarodziejka.

POLILLA.

Panie, wszędzie w Barcelonie
Dziś o tobie tylko mowa,
O twem męstwie i zręczności;
Lud cię wielbi pod niebiosa;
Na papierze wszego świata
Spisać trudno twe pochwały;
Powiedz przeto, co się dzieje
I skąd smutek ten uparty?
Myślę o tem dniem i nocą,
Lecz wymyślić nic nie mogę.

CARLOS.

Ach, Polillo, tego smutku
Serce pozbyć się nie zdoła,
Dzisiaj tęsknym, jutro może
Zrozpaczonym już mnie ujrzysz.

POLILLA.

Zrozpaczonym? mocny Boże!
Wstrzymaj prędzej zbytnie żale,
Bo i mnie już w sercu kłuje.

CARLOS.

O nie żartuj z mej boleści!

POLILLA.

Z żalów twoich nie żartuję.
Czyż nieszczęście jest tak wielkiem?

CARLOS.

Nad pojęcie!

POLILLA.

To się powieś.
Nie chcesz wisieć, skacz do wody.

CARLOS.

Widzę, że chcesz mnie rozgniewać.

POLILLA.

Czyż niesłusznie w rzeczy takiej,
Gdzie ratunku szukać próżno,
Stryczek podać?

CARLOS.

Słuchaj, jeśli
Głupich żartów się pozbędziesz,

W ten sposób przerabia Kamiński scenę za sceną — oto np. scena 2, aktu II-giego:

West.	Kamiński.
Donna Diana, Donna Laura, Donna Fenisa und Floretta; jede nach ihrem Rang, in reicher Ballkleidung. Perin im Hintergrunde auf der einen Seite, Don Cesar auf der andern, wo er sich von Zeit zu Zeit sehen lässt.	*Donna Diana,. Laura, Fenisa, Elayna, każda według swej dostojności bogato ubrana. Polita w głębi na jednej stronie. Don Cezar jeszcze głębiej na drugiej stronie, gdzie się stosownie do sceny czasem pokazuje.*
DONNA DIANA	DIANA
heiter und lebhaft zu den Muhmen.	*w wesołym humorze.*
So soll es sein. — Nur hütet Euch, [zu fehlen! Den Jede wünscht, mag sie wäh- [len; Don Cesars Farbe nur lasst mir. — Von allen Farben, denk' ich, haben [wir?	Tak, układ przewyborny — uważajcie tylko, ażeby się która z was w kolorach nie pomyliła. Niech sobie każda wybierze, który się jej podoba; lecz kolor Don Cezara dla mnie zostawicie. Sądzę, żeśmy na żaden nie zapomniały.
D. FENISA.	FENISA.
Ich hab' von allen.	Ja mam wszystkie.
D. LAURA.	LAURA.
Alle hab' auch ich.	Ja toż samo.

	POLILLA.
To się zwierzę z cierpień moich. Ufam wiele twej zręczności. Może znajdziesz środek dobry, Z ciężkich wyrwiesz mnie kłopotów I pomożesz — jak potrzeba.	Wiesz, Polilla, a mól — jedno [1]), Więc spowiadaj się z boleści. Dla Polilli grzecznym będę I wypędzę muchy z nosa. Mole z serca wyprowadzę [2]).

---

[1]) Polilla po hiszpańsku znaczy mól. Stąd ta gra słów, niezrozumiała dla polskiego czytelnika.

[2]) Kłosy l. l. s. 83.

FLORETTA.

Ich auch. *Für sich*. Perin, diesmal,
[erhasch' ich Dich!

Sie zeigt einen grossen Bündel farbiger Bänder.

ELDYNA.

Ja także (*n. s.*). Poczekaj, Polito, teraz cię złapię.

Pokazuje wielki pęk wstążek rozmaitego koloru.

D. DIANA

vergnügt für sich.

Der stolze Tor, er soll' mir nicht
[entrinnen!
Mit tausend Fäden will ich ihn
[umspinnen!

D. DIANA

z radością sama do siebie.

Nie ujdziesz mi, dumny. Tysiąc poruszę sposobów, abym cię w moje wplątała sieci.

PERIN

der gehorcht hat, macht dem D. Cesar ein angemessenes Zeichen.

POLITA

podsłuchuje i daje Cezarowi stosowne skinienie.

D. FENISA

leise zu Lauren.

Ich nehme Gaston's Farb'; bist Du's
[zufrieden?

FENISA

cicho do Laury.

Ja wezmę sobie kolor Gastona; czy zezwalasz?

D. LAURA

ebenso zu Fenisen.

Ja, ja! Wir teilen schwesterlich;
Nimm ihn. Don Luis bleibt für
[mich

LAURA

tak samo.

Weź go sobie, podzielmy się, jako przyjaciółki i siostry. Don Luis zostanie dla mnie.

FLORETTA

die es gehört hat, fröhlich für sich.

Nehmt, wen Ihr wollt! Mir ist mein
[Teil beschieden.

ELDYNA

która podsłuchiwała, radośnie sama do siebie.

Bierzcie sobie, kogo chcecie, ja wezmę, co mnie się podoba.

D. DIANA

hat sich gesetzt und Perin rückwärts gesehen.

Perin!

DIANA

siadłszy, spostrzega Polita.

Polito!

PERIN	POLITA
schnell und ehrerbitig hervorkommend.	*wychodzi spiesznie i z uszanowaniem.*
Durchlaucht!	Księżna pani!
D. DIANA *lächelnd.*	DIANA *z uśmiechem.*
Hast Du den Mann von Stein ge- [sehen?	Jakże, czy widziałeś tego bohatera z kamienia?
POLITA *ernsthaft.*	POLITA *z surową miną.*
Ja, Durchlaucht! hab auch allerlei [versucht; Und heimlich wohl ein wenig auch [— geflucht.	Widziałem, użyłem różnych obrotów, ale nadaremnie; zgniewałem się tylko i z niczem odszedłem.
D. DIANA.	DIANA.
Du meinst doch nicht, er könnte [widerstehen?	Więc sądzisz, że nie da się wzruszyć?
PERIN *bedenklich.*	POLITA *z namysłem.*
Ich weiss es nicht. Noch steht er [wie ein Eichenbaum, Und dass so leicht er falle, glaub [ich kaum. — Indess Geduld! Gut Ding will Weile [haben Wir müssen nach und nach ihn [untergraben.	Bardzo wątpię. Dotąd stoi niezgięty, jak dąb stuletni, nie wiem, czy go wywrócić zdołamy, ale jak to mówią, czas wszystko pokona. Trzeba go powoli wokoło podkopywać.
D. DIANA *lebhaft.*	DIANA *wesoło, śmiejąc się.*
Das wollen wir: der Sieg muss [unser sein! Gelingt's, so sind tausend Dukaten [Dein.	Czego nie zaniedbamy. Zwycięstwo musi być na naszej stronie, co gdy się szczęśliwie powiedzie, tysiąc dukatów twoją nagrodą.
PERIN.	POLITA *z udaniem.*
Tausend Dukaten? Blitz! das hat [getroffen. Er wankt beinah, schon fang ich [an zu hoffen.	Tysiąc dukatów? jest to piorun. który mię w samo serce ugodził, Dąb stuletni już się chwieje.
D. DIANA	DIANA
lacht.	*ledwie się wstrzymać może od śmiechu.*

PERIN *drollig.*

Doch, liebste Durchlaucht, haben
[wir ihn nun!
Sagt einmal an, was weiter mit
[ihm tun?

D. DIANA *lebhaft.*

Du fragst? Ins Angesicht lach ich
[dem Thoren,
Und seh' ihn nicht mehr an. So
[ist geschworen.

D. CESAR

der es gehört hat, im Hintergrunde.

Grausame!

PERIN *wie oben.*

Hoheit, wär's doch besser nicht,
Tappt er in's Netz, der arme Wicht,
Wit liessen Gnad ihm widerfah-
[ren?

D. DIANA *finster.*

Was nennst Du Gnade?

PERIN.

Nun, das weiss man ja;
Der Liebe Gnade.

D. DIANA *im Zorne.*

Liebe? Ha!
Dianens Liebe wird sich offenba-
[ren;
Der Stolze soll die tiefste Schmach
[erfahren.

D. CESAR

im Hintergrunde, schmerzhaft.

O, welch ein Weib! — Ans Werk!
[Mir kocht das Blut!
Er kommt näher.

POLITA *udając wesołego.*

Ale racz mi, księżna pani, przez łaskę swoją powiedzieć, jeżeli tego lwa w sieć naszą schwytamy, na cóż się nam przyda i cóż z nim czynić będziemy?

DIANA *wesoło.*

Jeszcze się pytasz? wyśmiejemy go i odprawimy z niczem. Taka będzie zemsta moja, którąm poprzysięgła.

CEZAR

który to słyszał.

Okrutna!

POLITA *jak wyżej.*

Nie byłożby lepiej, gdy go złowiemy, dać mu uczuć łaskę naszą?

DIANA *zachmurzona.*

Cóż ty przez łaskę rozumiesz?

POLITA.

Ja rozumiem — jak to zwyczajnie bywa — łaskę miłości.

DIANA *w gniewie.*

Miłości? Cóż to śmiesz mówić? Miłością Diany jest pogarda, duma jego musi być poniżoną; śmiałość ukarana.

CEZAR

w głębi, z boleścią.

Co za kobieta! Czas się pokazać Krew wre we mnie.

PERIN.

Ich prüff Euch nur. — Doch still! [Auf Eurer Hut!
Der Feind! — Brecht auf! ich fall' [ihm in die Flanke!

Er zieht sich etwas zurück, indem er Don Cesar ein Zeichen gibt, näher zu treten.

POLITA.

Słusznie księżna pani uczynisz, takie jest i moje zdanie. Ale miejmy się na ostrożności; nieprzyjaciel się zbliża, uderz pani z góry na niego, ja mu z boku zajdę.

Usuwa się w głąb i daje Cezarowi skinienie, aby bliżej przystąpił.

D. DIANA

zu den Muhmen.

Verrathet nichts! — Floretta, sieh [einmal,
Ob man in Ordnung ist im gros- [sen Saal.

DIANA

do sióstr.

Nie wydajcie się! Eldyno! Obacz, czy już wszystko w wielkiej sali urządzone.

FLORETTA.

Gleich, Durchlaucht!

Sie geht an Perin vorüber mit einem freundlichen Knix; er macht ihr eine mürrische Grimasse, worauf sie schnell abläuft.

ELDYNA.

Jak rozkażesz, księżno.

Idąc koło Polity, czyni mu ukłon, on mruczy i odwraca się z udanym gniewem — ona urażona jego grymasami, zrobiwszy minę podrzeźniającą, odbiega.

Wystarczy jeszcze zestawić zakończenie komedji:

Don Diego. Don Luis. Don Gaston. Donna Fenisa. Die Vorigen. Donna Diana im Hintergrunde.

D. Dyego Luis. Gaston. Fenisa. Dawniejsi — wkrótce po nich Dyana.

D. DIEGO

zu Don Luis, mit einem verstohlenen Blick auf Diana.

Nichts in der Welt kann mich so [sehr erfreuen,
Als diese Nachricht, Prinz. Es wird [dem Reich,
Wie mir, ein köstliches Juwel in [Euch.
Bearne glänzt in Barcellonas Krone.

DIEGO

do Luisa.

Nic mię tak w życiu uradować nie mogło, mój książę, jak wiadomość twoja; w nagrodę tej wiadomości przyjm wraz z ręką córki mojej i koronę tego państwa. Błogosławić muszę tej chwili, która mię takim synem udarowała.

Und willig, Prinz, nehm' ich Euch [an zum Sohne.

D. GASTON *zu Don Luis.*

Glück zu, mein Freund! War mein [Bemühen gleich
Nicht mit so glänzendem Erfolg ge- [krönt,
So bin ich mit dem Schicksal doch [versöhnt,
Wenn — *zu Fenisen gekehrt* — [dieses schöne Herz sich [zu mir wendet.

GASTON.

Życzę ci z serca szczęścia, mój [przyjacielu.
Chociaż mię świetne szczęście omi- [nęło w darze,
Przecież się na me losy bynaj- [mniej nie skarzę.

Do Fenisy zwrócony.

Chociaż się odemnie słońce odwró- [ciło,
I ta luba gwiazda świeci dla mnie [miło.

D. FENISA *scherzend, leise.*

Geduld, das kommt erst, wenn das [Stück sich endet.

FENISA.

Obawiam się, hrabio, aby twoje zabiegi nadaremne nie były.

Sie fahren fort, leise mit einander zu reden.

rozmawiają cicho.

D. DIANA

kommt etwas hervor, so *dass sie von Cesar und Don Luis bemerkt wird.*

DIANA

wchodzi powolnym krokiem; na jej twarzy maluje się udręczenie duszy, staje w głębi sceny i ma w ziemię wlepione oczy.

D. CESAR

mit einer Verlegenheit zu Don Luis.

Empfang' auch meinen Glückwunsch, [Freund!

CEZAR

z niejakiem pomieszaniem do Luis.

Przyjm i odemnie, przyjacielu, wyznanie szczerej radości z powodu szczęścia twego.

D. LUIS.

Ich nehm' ihn an, und geb' ihn [Dir zurück.
Da Donna Laura sich mit Dir ve- [reint,
Beneiden würd' ich Dich um dieses [Glück,
Wenn mir zum Loose nicht gefal- [len wäre

LUIS.

Przyjmuję i oddaję ci na odwrót na znak serdecznego udziału tego szczęścia, któreś w D. Laurze pozyskał, a któregobym ci bardzo pozazdrościł, gdybym nie miał powodu spodziewać się największego, jakie tylko śmiertelnika spotkać może.

Der höchste Preis des Glückes und [der Ehre.

DIANA

zbliżając się, mówi do siebie.

Co widzę? i mój ojciec? już za późno!

D. DIEGO.

Eu'er Wunsch ist mir bekannt, Don [Cesar, mit Vergnügen
Will Laurens Hand ich in die Eure [fügen.

DIEGO.

Skłonność twoja, Don Cezarze, jest wiadoma; na związek twój z Laurą chętnie przyzwalam.

PERIN

leise zu Don Cesar.

Behutsam, Prinz! der Augenblick [ist da,
Lasst einen Weg zur Unterhaltung [offen;
Wer Frieden machen soll, der muss [noch etwas hoffen.

POLITA

cicho do Cezara.

Ostrożnie książę! Księżniczka jest [w pobliskości.
Krętej się drogi trzeba teraz imać,
By wszystko przyrzec, a nic nie [dotrzymać.

D. CESAR.

Erlauchter Herr! ich kam an diesen [Hof,
Ein Zeuge von Dianens Ruhm zu [sein,
Sonnst keiner Absicht bin ich mir [bewusst.
Obwohl die Tugenden und Reize [Laurens
Den Mann beglücken müssen, den sie wählt;
So hat der hohe Geist Dianens [doch
So grosse Macht und Herrschaft [über mich,
Dass ich zu ihrem Ritter mich be- [kenne.
Nichts werd' ich tun, als was ge- [nehm ihr ist;
Und soll mich einer schönen Hand [beglücken,

CEZAR.

Abym był świadkiem Diany sławy, przybyłem na twój dwór, panie; żadnego innego nie miałem zamiaru. A chociaż cnoty i wdzięki Laury tak są znakomite, iżby najwyższej dostojności męża chlubą się stać mogły, jednakże jeniusz i zbiór świetnych przymiotów Diany tyle nademną mają władzy, iż nigdy bez jej zezwolenia nic przedsięwziąć nie poważę się. Jeżeli więc jaka piękna ręka ma się stać szczęścia mego udziałem, niech ją z ręki Diany odbiorę

So muss ich von Dianen sie em-
[pfangem;
Denn ihren Willen acht' ich als
[den meinen.

D. DIEGO.

Wer könnte zweifeln, dass es mei-
[ner Tochter
Genehm ist und erwünscht?

PERIN.

Das kann sie gleich'
Euch sagen, hoher Herr. Hier ist
[sie selbst.

D. DIANA

die Don Cesars Rede aufmerksam angehört, hervortretend, mit Ernst und Würde.

Ich will es sagen. Doch, mein Herr
[und Vater —
Wenn ich mit dieser Einem mich
[vermähle —
Bist Du's zufrieden, welchen ich
[auch wähle?

D. DIEGO.

Ja, denn ich achte sie vollkommen
[gleich.

D. DIANA *zu den Prinzen.*

Und Ihr, erwählt' ich Einen unter
[Euch,
Wird keiner sich dadurch beleidigt
[finden?

D. LUIS.

Dein Wille, Fürstin, ist Gesetz
[hierin.

D. DIANA

ernsthaft, die Augen niederschlagend.

DIEGO.

A któż wątpić może, iż to córce mojej największą radość sprawi?

POLITA.

Ja wątpię — wszakto księżna pani sama nadchodzi.

DIANA

która mowy Cezara pilnie słuchała — występuje z surową godnością.

Wykryję zdanie moje. — Wszelako mói ojcze i panie, pozwól mi wprzód się zapytać, będzież to zarówno woli twojej, którego sobie z tych trzech książąt za małżonka obiorę?

DIEGO.

Wszyscy trzej jednej są znakomi-
[tości.

DIANA *do książąt.*

A wy, książęta, nie będziecie urażeni, jeżeli jednego z was wybiorę?

LUIS.

Twój wybór będzie dla nas najmilszym wyrokiem.

DIANA

z surową powagą, oczy w ziemię spuściwszy.

So sag' ich, dass ich dessen Gattin
[bin,
Dem es gelang, *den Stolz zu über-*
[*winden Durch Stolz.*

D. CESAR

lebhaft sich ihr nähernd.

Und wer ist der beglückte Mann?

D. DIANA

mit schmerzlicher Heftigkeit, ihre Hand erhebend, die er mit Leidenschaft ergreift.

Du fragst? — Du selbst bist es
[Tyrann!

D. CESAR *zu ihren Füssen.*

So lass, o Göttliche! mich denn
[Dir sagen,
Dass alle meine Pulse für Dich
[schlagen;
Dass Du geliebt wirst, wie kein
[Weib auf Erden!
Für meinen Sieg will ich Dein
[Sklave werden.
Er ward mir schwer genug!

PERIN.

Ja wohl, ich kann's bezeugen.

D. DIANA

in einem angenehmen Erstaunen.

Wie, Prinz?

Więc oświadczam, że tego tylko będę małżonką, komu się moją dumę, dumą pokonać udało.

CEZAR

wzruszony do żywego.

A ten szczęśliwy jest?

DIANA

z bolesną porywczością — podnosząc rękę, którą on namiętnie porywa.

Ty okrutniku!

CEZAR.

Teraz się i mej tajni niech zapora
[skruszy;
Tyś była mojem bóstwem, ty du-
[szą mej duszy!
Kochając cię bez granic, byłem
[okrutnikiem,
A teraz twój zwycięzca — twoim
[niewolnikiem.

Klęka.

Ach, gdybyś wiedziała, ile mąk
[poniosłem.

POLITA.

Ja to przyświadczyć mogę, bom był tych mąk osłem. Dźwigałem je, jak wóz ładowny z przepaści, i jakąż mam nagrodę? Przy tobie, książę, sława...

CEZAR.

A przy tobie wdzięczność moja,

DIANA

przyjemnie zdziwiona.

Jako książę?

D. CESAR.

Ihm dank' ich's, unserm Freund [Perin;
Es war sein Plan.

CEZAR *uśmiecha się.*

Jemu winienem szczęście moje, on wiedział o moim podstępie.

PERIN.

Pfui, Herr! Könnt Ihr nicht schwei- [gen?

D. LUIS.

Dir bleibt der Ruhm, uns allen [der Gewinn.

D. DIANA

aufmerkend, mit Feinheit.

Auch Luis? Hab' ich nichts Euch [zu verzeihen?

DIANA

po chwili, w której Cezar w rękę ją całuje.

Gdy mi do szczęścia mego dziś [pokazał drogę.
Chętnie mu to przebaczam, gnie- [wać się nie mogę.

POLITA

całuje ją w kraj sukni.

D. LUIS.

Princessin. —

D. DIANA.

Ist es dein Wille, Herr so mag
Ein dreifach glücklich Band an ei- [nem Tag
Der Liebe schönsten Sieg verkün- [den.

DIANA.

Że Laura i Fenisa swego szczęścia godne, sam to przyznasz, mój Ojcze, i że tego szczęścia nie odmówisz, ręczy mi dobroć twoja.

D. DIEGO.

Wie gern erteil' ich die Bewilli- [gung!
Du machst mich froh und fast noch [einmal jung.

DIEGO.

Z całego serca, dzieci moje; wszak w waszem uszczęśliwieniu pociecha mej starości.

D. LUIS

Leurens Hand fassend.

Nun, Laura?

LUIS

zbliżając się do Laury.

Cóż na to, Donna Laura?

D. LAURA

auf Dianen zeigend.

Diesem Beispiel folg' ich gern.

D. GASTON *gegen Fenisen*

Don Gaston bleibt Trabant von
[diesem Stern.

D. FENISA.

Wenn er es bleiben will, so werd'
[er's meinetwegen.

FLORETTA.

Und Herr Perin?

PERIN.

Wir wollen's überlegen.

FLORETTA

halb aufgebracht.

Was?

PERIN.

Ja, mein Kind, so schnell geht
[das nicht an,

LAURA

swawolnie.

Chętnie, lecz się boję.

Fenisa z Gastonem żywo do Diega przystąpiwszy, mówią razem:

My o błogosławieństwo prosimy
[oboje.

Klękają.

ELDYNA *do Polity.*

A z nami jak będzie?

POLITA.

Gdy dziś na przegony wszystko
[z wiatrem leci,

porywa Eldynę; bieży śpiesznie i klęka przed Diegiem.

Gdzie już dwoje uklękło, niech
[klęknie i trzeci.

POLITA

wstawszy idzie do parteru.

Wiem, że się parter zgodzi, że
[przyznają loże,

Ich bin nun einmal doch ein wei-
[ser Mann.
Doch fährt die Liebe fort, ihn zu
[bekriegen,
So lässt mein Stolz vielleicht sich
[auch besiegen.

Iż duma nad miłością góry wziąć
[nie może.

Fakt, że Kamiński w przeróbkach wymienionych posługiwał się przeróbkami niemieckiemi, jest zupełnie zrozumiały: nie znając zupełnie języka hiszpańskiego, — kto wtedy wogóle posiadał znajomość tego języka w Galicji? — pod wpływem sceny lwowskiej niemieckiej, na której przedstawiano owe utwory Calderona i Moreta, przerobił je według opracowań, przeznaczonych dla publiczności niemieckiej. Kamińskiemu wogóle chodziło o przyswojenie repertoarowi sceny polskiej jak największej ilości sztuk kasowych, stąd chwytał, co mógł, nie mogąc z braku czasu zająć się należytem opracowywaniem swych przekładów. Szedł po linji najmniejszego oporu: dawał to, na co mógł się zdobyć. Przeróbki Kamińskiego stwierdzają znane w literaturze naszej zjawisko, że znajomość literatury obcej dochodzi u nas do skutku za pośrednictwem czyjemś, nie bezpośrednio: fakt ten zauważyć można jeszcze w ostatnich latach, nawet miesiącach naszej produkcji literackiej [1]).

W odniesieniu do owych trzech przeróbek, znaczenie ich tkwi w tem, że są pierwszą w literaturze polskiej próbą zaznajomienia społeczeństwa naszego z tak charakterystyczną twórczością dramatyczną hiszpańską. Wybór utworów był dobry: mniej szczęśliwy wybór pośredników, gdyż przeróbka *Lekarza swojego honoru* dawała rzecz zupełnie wypaczającą ideę dramatu; szszęśliwszym już był wybór przeróbki Lemberta, wprowadzającego wiele życia i werwy do oryginału; najlepszem zaś bezsprzecznie jest oparcie się o opracowanie *Donny Diany*, opracowanie stanowiące w dorobku literackim Westa jego największą zasługę, pomimo pewnych zmian nie zatracające charakteru pierwowzoru. Na wierne przekłady Calderona: *Lekarza swojego honoru* i Moreta: *Klin Klinem* długo musiała czekać nasza literatura; o powtórny przekład *Otwartej tajemnicy* po raz drugi już się nikt nie pokusił.

Wartość literacka przeróbek Kamińskiego jest mała: *Otwarta tajemnica* w opracowaniu polskiem zatraciła zupełnie

---

[1]) Artur Górski tłómaczy w r. 1919 Hezjoda Tarczę Heraklesa nie z oryginału, lecz z przekładu francuskiego!

urok misternej intrygi i iskrzącego się dialogu; nie dziw, że w tem opracowaniu wnet zeszła z repertoaru sceny lwowskiej; nielepiej przedstawia się pod względem formalnym *Donna Diana*. *Lekarz swojego honoru* wreszcie opracowany jest jeszcze najstaranniej, ale wiersz i język Kamińskiego nie mogą nawet w przybliżeniu dać wyobrażenia o piękności oryginału.

Lwów.

NOTATKI I MATERJAŁY.

Bajka o chłopie i żmii w opracowaniu Mickiewicza.*)

Opowieść o wężu, płacącym miłosierdziu ludzkiemu niewdzięcznością, powtarza się z pewnemi odmianami u Ezopa, Babriusa, Fedra, jak też w licznych przekładach i przeróbkach późniejszych. O popularności tematu zaświadczyć mogą jego trzy redakcje pochodzące z tak zwanych zbiorów Ezopowych [1]. Są to króciutkie bajki, związane wspólnością treści i morału. Mówią o chłopie, który zlitował się nad zmarzłym wężem, rozgrzał go, ale dobroć swoją przypłacił życiem. Niosą morał, że złym nie należy pomagać.

Fabułę identyczną, w równie prostem ujęciu podają z polskich bajkopisów Biernat z Lublina [2]) i Minasowicz [3]). Minasowicz przełożył też bajkę Fedra [4]), pokrewną Ezopowej. Treść

*) Bajka Mickiewicza: *Chłop i żmija* ukazała się po raz pierwszy w zbiorze: *Sto bajek podług Lafontaine'a*, wydanym w Lipsku, roku 1838.

[1]) Babrius, Fabulae Aesopiae, Lipsiae, 1897, § 147, § 147 a. — Fabulae Aesopicae collectae Lipsiae, 1911, § 97.

[2]) Biernata z Lublina Ezop, wydał Ignacy Chrzanowski, Kraków, 1910, § 103.

[3]) Józef Epifani Minasowicz, Zbiór rytmów polskich, t. V, cz. IV, § 42. Warszawa, 1765.

[4]) Phaedri Augusti Fabulae Aesopiae 1822, liber IV, fab. XVIII. J. Ep. Minasowicz, l. cit. § 16.

właściwą ujmuje tu autor rzymski w formę dialogu dwóch żmij, z których jedna tłumaczy towarzyszce, iż ugryzła chłopa, by nikt odtąd nie ważył się złych wspierać. Konkluzję, zwróconą przeciw nierozsądnemu miłosierdziu, wspólną powyższym bajkom, przejmuje Lafontaine, powołując się w swym utworze na Ezopa. Inne wszakże zakończenie francuskiego warjantu — żmija ocucona rzuca się na chłopa, ale ten ją uśmierca — daje drugą jeszcze konkluzję, że niewdzięczność bywa zwykle ukarana.[1]).

Lafontaine rozwija temat w plastycznych obrazach, ujmuje go w słowa pełne dyskretnej ironji i wytwornego dowcipu. Bajkę tę spolszczył dość słabo Jakubowski, zamazując subtelności stylistyczne oryginału, wysuwając na plan pierwszy morał o karze za niewdzięczność. Chłopa osłonił tłumacz serdeczną wyrozumiałością, uwydatnił jego dobroć, ubolewając tylko nad niewłaściwym tej dobroci kierunkiem[2]). Mickiewicz poszedł znacznie dalej w sympatji dla wieśniaka; miłosierdziem jego przejął się tak głęboko, że o małem wyrobieniu chłopa nie wspomniał ani słowem, nie mógł mu przeto czynić żadnych wymówek [3]).

Bajkę Mickiewicza nazywa się powszechnie tłumaczeniem. Bruchnalski tak właśnie ją pojął, pisząc: „Jest ona wolnym przekładem bajki lafontainowskiej: *Le villageois et le serpent*, ale wiernie oddaje myśl oryginału, choć go rozszerza o sześć wierszy“ [4]).

Sprawdźmy sąd powyższy, analizując bajkę polską w porównaniu z jej francuskim modelem.

Fabuła w oddaniu Mickiewicza pozostaje bez zmiany. Schemat, w obu przypadkach identyczny, przedstawia się, jak następuje: Litościwy chłop podniósł z ziemi marznącą żmiję, cuci ją i rozgrzewa w chacie, ale gdy ta chce go ukąsić, zabija

---

[1]) La Fontaine, Fables, Tours, 1896, VI, 13.

[2]) Bajki Ezopa wybrane, wierszem francuskim przez La Fontaine'a ułożone a przez Wojciecha Jakubowskiego polskim językiem wydane, Warszawa, 1774, V, 92.

[3]) W zbiorach: Fabuły Ezopowe... Warszawa, 1754, (str. 3); Bayki Ezopa z tekstem francuskim obok... Wrocław, 1809 (str. 94); Bajki Ezopa... Wrocław, 1831 (§ VIII) znajdujemy utwór o fabule takiej, jak w bajce Lafontaine'a, morał wszakże nie zawiera nic ponad zapewnienie, że częstokroć ludzie odpłacają złem za dobro. Wniosek to daleki od konkluzji Mickiewicza. Poeta mógł znać zbiorek z roku 1831, ale łączyć go może z tą wersją chyba jedno tylko wyrażenie o zmii, która się na swego dobroczyńcę „nasrożyła“.

[4]) Dzieła Adama Mickiewicza, wyd. Tow. Lit., Lwów 1900, t. II, str. 570.

niewdzięczną. Konstrukcja bajki w głównych zarysach wykazuje również szereg analogij. Obaj poeci utwory swe przedstawiają jako parafrazę opowiadań Ezopowych; obaj kończą morałem. Obok tych zbieżności ogólnych, łatwo dostrzegamy inne, związane z techniką obrazowania. Rozpatrzmy więc ustępy, tłumaczone lub przekształcone w sposób, nie zmieniający charakteru bajki.

W utworze Lafontaine'a chłop wychodzi na przechadzkę; u Mickiewicza po chróśniak do sadu. W obydwóch bajkach uderza szczegółowy opis marznącego węża; przyczem Mickiewicz wprowadza znowu drobne, nieznaczące zmiany. Wąż jego ostatni raz kiwa ogonem, gdy w bajce Lafontaine'a zostaje mu jeszcze kwadrans do śmierci. Wieśniak Mickiewicza, podobnie jak Lafontaine'a, nie myśli o zapłacie, jaką za czyn swój otrzyma, nie zastanawia się nad przyrodzeniem węża. Gdy niewdzięcznik rzuca się na chłopa, obaj poeci wyrażają oburzenie w dowcipnej gradacji, którą Mickiewicz wziął z francuskiego pierwowzoru, ale ją nieco przekształcił. Zamiast: „contre son bienfaiteur, son sauveur et son père“, czytamy: „w swego dobrodzieja, zbawiciela i wskrzesiciela“.

Oburzenie chłopa wyraża się u Lafontaine'a dość powściągliwie; bohater Mickiewicza tymczasem nie cofa się przed wymysłami i gniew swój akcentuje dobitnie. Chłop francuski chwyta za siekierę; jego polski kolega posługuje się dubasem. W obu wypadkach wąż rozpada się jakby na 3 żmije, przyczem Lafontaine opisuje próbę połączenia się części, gdy Mickiewicz odtwarza gonitwę ogona za szyją i odwrotnie.

Na tem kończy się zależność bajki Mickiewicza od pierwowzoru, zależność, którą objąć można nazwą wolnego przekładu, oddającego wiernie myśl Lafontainowskiego wiersza. Powyższe zestawienia nie wyczerpują jednak całości bajki Mickiewicza. Przypatrzmy się więc z kolei ustępom zgoła różnym od francuskiego modelu.

Lafontaine widzi w chłopie poczciwca, który w niedorzeczny sposób uzewnętrznia swe miłosierdzie. Zaznacza to poeta w słowach: „charitable autant que peu sage“. Stąd też morał bajki, potępiającej niewdzięczność, potępia przedewszystkiem nierozsądek w konkluzji: „Il est bon d' être charitable, Mais envers qui? ce la le point“. Mickiewicz nie krytykuje wieśniaka: uczynek jego nazywa miłosiernym i w końcowem uogólnieniu bohatera swego zalicza do rzędu ludzi dobrych. Lecz i na tem nie poprzestaje. Mógł przecież podkreślić miłosierdzie chłopa, śmiejąc się równocześnie z jego naiwności. Bo jakże. Czy chłop nie powinien był przewidzieć, jak postąpi uratowana żmija?

Mickiewicz zręcznie zabezpieczył bohatera swego przed podobnemi zarzutami, które równałyby się pomówieniu wieśniaka

o bezcelowość jego szlachetnych wysiłków. W sposób zdecydowany przekreślił poeta morał Lafontainowski, głośno wyznał solidarność swoją z chłopem, spodziewając się wraz z nim od węża wdzięczności. Zaraz na wstępie zwrócił przeciwko sobie pociski biegłego w naukach czytelnika, gdy zapowiedział bajkę: „o uczynku miłosiernym chłopa i o pewnego węża postępku łajdackim".

Zapowiedź ta kazała Mickiewiczowi przez cały ciąg opowiadania trwać na stanowisku prostaka, który nie rozróżnia natury ludzkiej od zwierzęcej. Z fabuły wydobył poeta jako rzecz główną przeciwstawienie charakteru chłopa i węża, ujmując sprawę w świetle obowiązującej wszystkich etyki. Gdy Lafontaine główny akcent położył na nierozsądnem miłosierdziu, Mickiewicz uwydatnił przedewszystkiem niewdzięczność żmii wobec zacnego wieśniaka.

Pamiętać należy, iż omawiana bajka ma za bohaterów człowieka i zwierzę. W liczbie bajek Lafontaine'a takich połączeń niewiele. A jeśli są, to poeta francuski nie utożsamia nigdy natury ludzkiej ze zwierzęcą, podkreślając w zwierzętach istotnie właściwe im rysy. Niekiedy przedstawia stosunek człowieka do zwierzęcia, który daje się zauważyć także w zakresie związków ludzkich [1]). Czasem wprowadza zwierzęta w roli obserwatorów i krytyków życia [2]). Kiedy nawet modeluje zwierzę na wzór człowieka, mówiąc równocześnie o ludziach, czyni to żartobliwie, jedynie dla wywołania artystycznej iluzji [3]). Pozostawia na ogół zwierzętom tradycyjnie przypisywane im cechy, kiedy zaś pozwala sobie na odstępstwa, zapowiada z góry, że tworzy fikcję.

Tak n. p. w bajce: *Le Loup et les Bergers* pisze:

Un loup rempli d' umanité —
S' il en est des tels dans le monde —
Fit un jour sur sa cruyanté,
Quoqu' il ne l' exerçat que par nécessité,
Une reflexion profonde.

W tych słowach streszcza się Lafontaine, jako nieubłagany, konsekwentny obserwator natury.

Mickiewicz, ogłaszając wstępne uogólnienie, wszedł przez to samo na drogę obcą Lafontaine'owi. Czytając pierwsze zdanie, można już przewidywać, że poeta polski uwydatni szlachetność

---

1) Le Fermier, le Chien et le Renard XI, 2.
2) L' Alonette et ses petits avec le Maitre d' un champ. IV, 19.
3) Le Loup, la Mère et l' Enfant, IV, 8.

wieśniaka, węża zaś ukształtuje na wzór człowieka. Istotnie. Chłop Lafontaine'a spostrzega węża, leżącego nieruchomie na śniegu. Podnosi go, tknięty litością. Inaczej w bajce Mickiewicza. Wąż występuje tu od razu w roli kornego suplikanta, który nie ma odwagi zbliżyć się do chaty wieśniaczej, co tak dobitnie wyraża zdanie: „Aż tu pod bramą wąż mu do nóg pada plackiem". Gad zdaje się być człowiekiem, błagającym o litość. Chłop, wzruszony milczącą prośbą, niesie go do chaty. Gdy bohater Lafontaine'a rozgrzewa skostniałego węża przy ognisku, wieśniak Mickiewicza okazuje mu więcej serca i pieczołowitości. Obchodzi się z gościem delikatnie, jak z własnem dzieckiem, podściela mu dla wygody kożuszek. A poeta bynajmniej go za to nie karci, wzruszając się jego serdecznością Miarę dobrodziejstwa wieśniaka uwydatnia przez rozwinięcie hiperboli lafontainowskiej, która skupiła się w jednem wyrażeniu: „le ressuscite". Francuskiemu poecie przesadnia ta wystarcza najzupełniej. Przecież nie zamierza on wychodzić za ramy morału, dzielić poglądów naiwnego chłopa. Na chwilkę tylko, dla żartu daje unieść się przelotnemu wrażeniu, gdy Mickiewicz z dowcipu Lafontaine'a chce uczynić rzecz prawdopodob ą. Prócz właściwego odpowiednika: „Aż w nieboszczyku dobudził s ę ducha", daje inne, pokrewne: „Nieboszczyk wąż jak ożył" i negatywny: „już nie zmartwychwstanie żmija". Rozwinięcie Lafontainowskiej hiperboli zadecydowało też o przekształceniu gradacji, która, bez zmiany formy rymowej, dałby powinna wyrażenie: „w swego dobrodzieja, zbawiciela i rodziciela". Mickiewicz ostatni epitet zastąpił innym, używając wyrazu: „wskrzesiciel" celowo, by podtrzymać w czytelniku iluzję, że wieśniak jest cudotwórcą, że istotnie węża wskrzesił.

Wróćmy wszakże do chaty chłopskiej i przypatrzmy się postawie obu wężów wtedy, gdy zaczęły odzyskiwać siły. Lafontaine wie, że gad musi kąsać, że tego wymaga natura. Dlatego też przygotowanie się węża do ataku maluje w formie nieświadomego odruchu. Coś się dzieje z wężem; w organizmie jego zachodzą zmiany; nie on jest właściwym sprawcą czynu, raczej biernym narzędziem przyrodzonej siły.

„L' ame lui revient avec la colère", oznajmia lakonicznie poeta. Inaczej scenę tę pojmuje Mickiewicz. Wąż, który padał plackiem, przedzierzga się w zuchwalca. Następuje to szybko, nagle. „Nieboszczyk wąż jak ożył. tak się wnet nasrożył". Lafontaine opisuje kolejność ruchów: „Il lève un peu la tête et... puis tache à faire un sant", gdy w bajce polskiej „wyprężył się, syknął, I całym sobą w chłopa się wycela". Na tle tak różnych obrazów, oburzenie Lafontaine'a, wyrażone w gradacji, jest tylko dowcipem. Poeta udaje solidarność z chłopem, unosząc się pozornie świętym gniewem.

Mickiewicz w ataku węża uwydatnił akt złej woli. Wąż przyczaja się, kiedy mu źle, aby następnie zawieść swego dobroczyńcę. Stąd wykrzyk harmonizuje całkowicie z oburzeniem i zdumieniem chłopa. „Ingrat" — woła wieśniak z bajki Lafontaine'a.

Chłop Mickiewicza silniej wyraża swoje pretensje do węża, a poeta polski godzi się z nim najzupełniej. Stąd też wypływa różny zgoła sens uczuciowy tych przemów. Lafontaine nie przyznaje chłopu prawa do skargi; dla żartu jedynie głosi, że się z nim zgadza Słowom jego umyślnie nadaje patos, za którym kryje uśmiech wyższości widza, patrzącego chłodno na nierozsądek prostaka.

Mickiewicz utożsamił naturę ludzką z wężową, upodobnił też wygląd węża postawie człowieka. Zamiast słów: „il vous tranche la bête", w bajce polskiej czytamy: „Tnie węża raz pod ucho, drugi raz wpół pasa". W konkluzji raz jeszcze podkreśla Mickiewicz tożsamość natur bohaterów bajki, nazywając węża niewdzięcznikiem.

Utrzymał się więc poeta na stanowisku, zajętem we wstępie. Podniósł i uwydatnił dobroć chłopa, przeciwstawiając jej niewdzięczność węża. Zachowawszy przez cały tok opowiadania kontrast charakterów, wycieniował oba. Wąż z bajki francuskiej nic nie obiecuje. Mickiewicz każe mu kornie błagać, następnie świadomie, z całą zuchwałością atakować dobroczyńcę. Chłop żywi w sercu szczere subtelne współczucie dla wszystkiego, co cierpi; znać na nim głęboką kulturę rodzinną.

Zmiany powyższe, dokonane w charakterystyce postaci, łączą się ściśle ze zmianą techniki obrazowania. Jedne obrazy — jak widzieliśmy — Mickiewicz odrzuca, inne przekształca, innym wreszcie nadaje odrębny ton uczuciowy. Zmienił się wskutek tego typ humoru. Z subjektywnego przeszedł w naiwny, co widać zarówno z morału, jak też z hiperbolicznej gradacji. Lafontaine dowcipkuje; Mickiewicz dzieli z wieśniakiem naiwne złudzenie.

Śliczną, kunsztowną bajkę francuską pisał człowiek chłodny, znawca praw natury, mający dla nierozsądnych odruchów współczucia półuśmiech ironji na ustach; człowiek dowcipny, któremu miło przez chwilkę udać prostaka, podzielić jego oburzenie, aby tem mocniej podkreślić naiwność miłosierdzia. Lafontaine bawi się historyjką o niemądrym chłopie, zmyśla współczucie dla zawiedzionego, ustawicznie przy tem wyższość swą podkreśla i wysuwa. Mickiewicz znosi dystans, dzielący poetę od bohaterów utworu; nie igra z przygodą wieśniaka, ale ją sam, jak własną, przeżywa. Jednoczy więc dwie płaszczyzny, po których rozwijały się myśli Lafontaine'a i chłopa. W bajce francuskiej szły one równolegle, przecinając się tylko po to, by wy-

wołać lekki uśmiech czytelnika, zaświadczyć o lotności dowcipu poety. Mickiewicz zbratał się szczerze z prostaczkiem, spojrzał na świat jego oczyma, uwielbił naiwne miłosierdzie ludzkie. Zatarł subtelności Lafontainowskiego dowcipu, czyniąc za to bajkę wyrazistszą, dostępniejszą, pobudzając do głośnego śmiechu. Ponad prawa natury wyniósł obowiązujący wszystkie jestestwa i wszystkie stosunki w świecie nakaz moralny. Zaszły przeto w estetycznem i etycznem ujęciu tematu tak doniosłe zmiany, iż żadną miarą utworu Mickiewicza nie można nazwać przekładem. Trudno też — mimo widocznego zapożyczenia w technice — zaliczyć bajkę polską do typu bajek Lafontaine'a. Można nawet z znacznem prawdopodobieństwem powiedzieć, że mistrz francuski nie zechciałby jej adoptować. Przecież bajka Mickiewicza zrywa z prawami natury, odrzuca morał Ezopowy, który w konkluzji Lafontaine'a dominuje. Jest więc gruntowną przeróbką pierwowzoru, w typie swym zgoła różną od bajki klasycznej zarówno starożytnej, jak i francuskiej.

Na wierny przekład Lafontainowskiego arcydzieła literatura polska oczekuje dotychczas.

Zofia Gąsiorowska.

Warszawa.

List Makryny Mieczysławskiej.

Poniżej ogłaszamy jeden własnoręczny list Mieczysławskiej do W. Wielogłowskiego. Poza paru słowami, przesłanemi w r. 1848 na bilecie Mickiewiczowi[1]), jest to dotychczas jedyne znane pismo jej własnoręczne; relacje męczeństwa, ogłoszone w broszurze[2]) i urywek autobiografji, podany przez X. Smolikowskiego[3]), spisano za jej dyktandem[4]).

List pisany bez marginesu, pismem nierównem i niewprawnem, na arkusiku papieru sinawego, bez znaków wodnych, wymiaru 22×13·7 cm. Tekst mieści się cały na stronicy 1-szej; druga i trzecia, wyklejone płótnem ciemno-brunatnem, str. 4. bez adre-

---

[1]) Wł. Mickiewicz: *Żywot*, T. IV, s. 67.

[2]) Paryż, 1846, s. 66.

[3]) Historja Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego, t. III.

[4]) Ponadto ogłosił ks. M.: List Makryny Mieczysławskiej do arcybiskupa Przyłuskiego z r. 1854. (Dodatek literacko-artystyczny Dziennika poznańskiego, 1908, nr. 252. Przypisek Redaktora).

su; list był widocznie w kopercie — niedochowanej. Autograf w bibljotece Akademji Umiejętności w Krakowie, rkp. nr. 1823.

W przedruku poniższym zachowano wiernie pisownię i znakowanie (raczej konsekwentny jego brak) autografu.

*

* *

† R 1847 Junii D 8-go Rzym.

Niech będzie Pan Iezus znami i Maryia Matka Boska.

Szanowny Panie Daryi (!) mnie że tak długo zaciągnełem Podziękę zapaınięć Panską. Omnie barzo dziękuię za ksiąszkę przysłano Polska wobec Boga wielką pociechę miałem wduszy moiej ią Czytaiąc i wprawdzie iest zczego się zbudowac Ale Omiły Boże zebysz to Bug(k) miłosierny wsercach wszystkich Polakow (j) iednomyslność załozył zebysię wszyscy iednostajnie Chwycili za Sztandar Krzyza Swiętego Oiak dawnoby wydobyli ziemia zlana Kwią męczenikow zpodwładania nielitosciwych złosnikow Okrutnych Ale Bug miłosierny Dasię przebłagać kiedy mysię poprawiemy Przez pokutę zagrzechy nasze Bug iednym słowem wskrzesi i wruci nałono włascicieli i kazdy będzie ze swiej Roli Chlep Pozytkował i więcej Stokrotnie da jak mieli Abysię sami Upamiętali A kochali Boga i blizniego i znosili ieden drugiego Ciężary bez zemsty Atak dopełnią prawa pana Chrystusowego bo zniepodobnej nadziei Bug miłosierny Wskrzesił Zakon Swiętego Bazylego porozlaniu krwi i znisczeniu tak Okrutnym ze zgniłego pnia Wyszła nowa Rusczka Bazylijanek takze Samo Miejmy Wiarę Mocno i Nadzieię dobrą Amiłosc Boga i Blizniego A Bug wszystko Uczyni wszystko dlanas przebaczy i będzie Błogosławic nam wewszystkim Zostaię zwinnym Szacunkiem i Upoważnieniem Panstwa Kochanych Amiłą panskę zonę i Kochanę Curkę i Wasz Cały Dom Błogosławię W imie Tru ci Przenajwiętszej i Matki moiej Najswiętsej Sługa nędzna Grzesznica

Makrena Mieczysławska

Xienia Bazylijanek Byłych Minskich Ateraz Rzymskich

*

* *

Geneza listu taka: Bawiąc we wrześniu 1845 r. w Paryżu, bywała, może zgoła zamieszkała Makryna Mieczysławska w domu Walerostwa Wielogłowskich, którzy tułając się z córką jedynaczką po Francji już od roku 1836, prowadzili w owym

czasie w Paryżu dom szeroko otwarty [1]. Pod koniec 1846 r., wydał Wielogłowski w Paryżu swe pierwsze dzieło, dedykowaną Piusowi IX [2]) książkę: „Polska wobec Boga“ [3]), pogląd na dzieje, zasługi, winy i zadania obecne narodu — w duchu gorliwie religijnym, tu i ówdzie wybitnie mesjanicznym. W niej, to, w rozdziale: „Święci w narodzie“, czytać można następujący ustęp:

„Ale cóż powiemy o tych wybranych służebnicach Bożych, o mniszkach z zakonu św. Bazylego, na którą się sprzysięgła moc prześladowców, a zwarły wszystkie środki zbójeckich katuszy? Ogień i wodę, miecz i plagę, głód i zimno, wściekłość zbirów, zemstę przeniewiercy i rozpustę dzikiej tłuszczy, przywołał Boży wróg przeciwko tym świętym niewiastom. Próby ich były może straszniejsze od dawnych męczeństw w rzymskiem Kolizeum, bo tam pastwiły się zwierzęta, a tu ludzie, którzy — gdy Boga odstąpią — stokroć drapieżniejsi są od dzikich zwierząt. Mimo tego wytrwały wszystkie sługi Boże i ani jedna cudzym Bogom się nie pokłoniła. Ciało tych „trzydziestukilku męczennic było jakby jedna wielka blizna, ale także dusze ich były jak jedna tylko dusza wielkiego męczennika“ (str. 181).

Oczywiście autor tych słów nie omieszkał przesłać książki męczenniczce Makrynie. List jej jest właśnie spóźnioną nieco na tę przesyłkę odpowiedzią.

Rzeczowych wyjaśnień nie wymaga wiele. Wspomniana restytucja klasztoru Bazylianek w Rzymie dokonała się za wstawieniem Matki Makryny, a pozwoleniem Piusa IX. Już w listopadzie 1846 r. prosiła ona papieża o zezwolenie na otwarcie klasztoru [4]), co z początkiem 1847 r. wysłuchane zostało. Ojciec Święty przysądził jej później kapliczkę przy Scala Santa [5]).

---

[1]) L. Dębicki: Portrety i sylwetki, Kraków, 1905, t. I., s. 66.

[2]) Nie Grzegorzowi XVI, jak podaje Dębicki, którego zresztą pamięć dość często bardzo dotkliwie zawodzi. X. Kajsiewicz w istocie wręczył Ojcu Św. książkę, o czem sam donosi Wielogłowskiemu z Rzymu listem z 5 maja 1847 r. (Rkps. Akad. Um. nr. 1827).

[3]) Paryż w księgarni Kat. pol., 1846 16⁰, str. XVIII+470. Przedmowa podpisana: W Paryżu, 24. października 1846 r.

[4]) X. Smolikowski, j. w. T. III, s. 288. — St. Koźmian pisał z Rzymu 26 stycznia 1847 do Zaleskich: »Matka Makryna ma coraz więcej znaków świętości. Samym wzrokiem nawraca. Wkrótce pono Papież zezwoli dla niej na klasztor Bazylianek. Potwierdzała niedawno swe śluby zakonne« (rkps.).

[5]) Tamże, str. 331.

a pod przewodnictwem Matki Makryny zgromadziły się nowe mniszki [1]).

Wyrażenie „Matki m o j e j Najświętszej“ jest dla Mieczysławskiej charakterystyczne; w ten sposób mówiła ona [2]) o obrazie NP Marji Przedziwnej, wiszącym nad jej klęcznikiem, później w kaplicy przy Scala Santa, a który zasłynął łaskami za jej wstawiennictwem uzyskanemi.

Trudno było na razie rozstrzygnąć, czy dwukrotne użycie formy rodzaju męskiego przez autorkę tłumaczy się jakimś ściśle lokalnym prowincjonalizmem [3]), czy też jest znamiennym błędem Mieczysławskiej, która niezbyt obyta z polszczyzną literacką, użyć mogła tej formy fałszywej wprost według litewszczyzny, lub może według języka ruskiego, w którym w liczbie mnogiej czasowników rodzaj żeński od męskiego się nie odróżnia.

Także pojawiający się raz jeden acc. fem. z zatraconą nosówką w wygłosie: „dawnoby wydobyli ziemia zlana“, jest chyba naleciałością gwarową polszczyzny litewskiej.

Zresztą forma zewnętrzna listu świadczy, że autorka w sztuce pisania niezbyt była tęga i że w istocie chyba „brakło jej wyższego duchowego wykształcenia [4]).

Co do treści jest list Matki Makryny w całości i w szczegółach echem i przytwierdzeniem teoryj, pomieszczonych w książce Wielogłowskiego; w zestawieniu z nią wykazuje równoległość przekonań religijnych i narodowych, niekiedy wprost tożsamość zwrotów stylistycznych. Niemniej jednak pozwala częściowo stwierdzić, jaka była — choć nie nowa i nie oryginalna — treść psychiki dziwnej tej mniszki.

Mianowicie jest list ten autentycznem świadectwem owego mistycyzmu Makryny, o którym świadczył Krasiński [5]), a na który sarka X. Smolikowski [6]), i mesjanizmu, i to nie w jakiejś samoistnej odmianie, ale tak, jak go wyznawała przeważna część odrodzonej religijnie emigracji. Co więcej, dosłuchać się można

---

[1]) W roku 1848 było ich 6; Wł. Mickiewicz, j. w., T. IV. s. 11. Ob. też X. Kajsiewicz, j. w., s. 443 St. Koźmian pisał, że postulantkami były przeważnie garderobiane bawiących w Rzymie pań polskich (list z 2. VI. 1847 r. do Zaleskich, rkps.).

[2]) X Smolikowski, j. w. T. III, s. 285, 293 i pass.

[3]) Według informacji prof. Rozwadowskiego używają tego sposobu mówienia kobiety w Jabłonkowie na Śląsku.

[4]) X. Kajsiewicz: P i s m a. Berlin, 1872, T. III. s. 444.

[5]) L i s t y do A. C i e s z k o w s k i e g o, T. II, s. 5.

[6]) H i s t o r j a Z g r. T. III, s. 254.

w tych paru grubo ciosanych zdaniach dalekich ech nawet towianizmu [1]), co ostatecznie też nie zadziwi zbytnio, gdy się zważy, że pobudka listu, książka Wielogłowskiego, powstawała w czasie zbliżenia autora do towiańczyków [2]) i w treść swą przyjęła niektóre idee, a nawet charakterystyczne terminy „Sprawy Bożej". Kiedy Krasiński pisał, że Makryna to: „towiańszczyzna prawowierna" [3]), to i w tem — widzimy — miał w znacznej części rację.

Stanisław Pigoń.

Poznań.

Sąd romantyka o „Panu Tadeuszu" i zwierzenie o M. Mochnackim.

Pokolenie romantyczne, poszukiwało w poezji przedewszystkiem wzruszeń wstrząsających. Wszystko, co tchnęło zaprzeczeniem rzeczywistości, co podnosiło krańcowość sprzeczności, folgowało zachceniom wyobraźni i egzaltacji, co malowało zaburzenia i emocjonujące starcia w świecie duszy, przyrody czy życia, znajdowało w tych duszach oddźwięk sympatyczny. Ambrozja tych młodych bogów musiała być szumiąca i oszołomiająca. Jak dalece poezja, choćby w najczystszem poczęta natchnieniu i mocą genjusza wyczarowana, ale o rzeczywistość człowieka i rzeczywistość życia oparta, nie odpowiadała duszom romantycznie nastrojonym i uchodziła za owoc „wyrachowania" i „rozumu", o tem może dać pojęcie opinja Dominika Magnuszewskiego o „Panu Tadeuszu", zawarta w jego liście do nieznanego adresata. Jakkolwiek autograf listu, datowany z Załucza 18 grudnia 1834, mieści się w zbiorze listów do Tad. Wasilew-

---

[1]) „A tak dopełnią prawa Pana Chrystusowego« — zwrot bardzo częsty w pismach „Sprawy Bożej"

[2]) L. Dębicki, j. w., T. I. s. 59; por. też X. Dr. Fr. Starowieyski: Walery Wielogłowski, Kraków, 1915, odb. z „Głosu Narodu".

Ze znajdujących się w Akademiji Um. listów X. Kajsiewicza do Wielogłowskiego przytoczyćby można niejeden dowód, że Wielogłowski przed 1847 r., „bratał się bliżej z Towiańszczykami", że XX. Zmartwychwstańcy o tem wiedzieli i że otwarcie mu przypisywali winę wciągnięcia X Duńskiego w towianizm. (Ob. listy z 28. VII. 1847 r. i 25. IV. 1850 r. rkp. Nr, 1823).

[3]) l. c. T. II, s. 7.

skiego (Rkp. Ossolineum 3. 230), mam wrażenie, że list nie był pisany do Wasilewskiego, ale do któregoś z literatów, może do jakiego emigranta, bawiącego w domu Wasilewskiego w Jaśkowicach. Przytaczam odnośny ustęp w pisowni dzisiejszej:

„Podziwienie pana Zhop [1]) nad Tadeuszem oceniam, ale z innego względu, nie z tego, że on poezję naszą wywiedzie z fantastyczności w realność czyli raczej w malowanie realności. Dziwię się Adamowi, jak rozmaite ma zasoby ducha, kiedy mógł nagle zmienić zasadę swych pieśni i mgnieniem mu z natchnionego stać się wyrachowanym, wyrozumowanym autorem [2]); boć Pana Tadeusza zawsze nazwę powieścią, a rym nie zrobił z niej poezji (!!), boć wreszcie jako *quasi*-poeta wolę zawsze natchnienie jak rozumowanie. Jednak ja pewno błądzę, może za małom wczytał się w niego, nie tak rozlegle brałem jego dążność, etc. — Wszystko to może być prawdą, jak i to, co mój stereotypowy naddziad powiedział: *Errare humanum est*".

W tymże liście znajduje się ciekawa wzmianka o Maur. Mochnackim, z którym Magnuszewski, sam Belwederczyk, zetknąć się musiał nieraz w okresie spiskowym, poprzedzającym wybuch 29 listopada, jakoteż w czasie wystąpień publicznych Maurycego na bruku warszawskim w pierwszych miesiącach powstania.

„Mocno ciekawy jestem Maurycego dzieła. Gdyby ten ptaszek chciał wszystko wyspiewać, i to, co o nas myślał, i to, cośmy o nim myśleli, ciekawa toby była historja albo zapoznanego przez nas genjusza, albo nad swoje siły miotającego się jedwabnego robaczka, bo gęsto w publicznych naradach rzucił myśl wielką, chęć wielką — a gęściej potem schował się w cień myślą jak latarką, nas zostawując omackiem".

Eugeniusz Kucharski.

Lwów.

---

[1]) Wyraźnie tak w autografie; kryptogram oznacza, zdaje się B. Zaleskiego; „Z" początkowa litera nazwiska. „hop" wykrzyk, rozpoczynający popularną dumkę Zaleskiego o hetmanie Kosińskim: „Hop, hop, cwałem koniu wrony".

[2]) Podkreślenia moje.

Powieść a nowela.

(Listy A. Krechowieckiego i S. Tarnowskiego).

W roczniku XII „Pamiętnika literackiego“ podałem listy Orzeszkowej i Chmielowskiego, roztrząsające zagadnienie wyrażone w nagłówku. Listy te były odpowiedzią na moją prośbę o wyjawienie poglądów na istotę różnicy między dwoma rodzajami. I znakomita powieściopisarka i autor „Naszych powieściopisarzy“ wyszli z genezy powieści i noweli, ale kiedy Chmielowski upatrywał wspólne źródło obu rodzajów, a raczej dostrzegał ewolucji formy, wywodząc powieść z noweli, Orzeszkowa za początek powieści uważała Satyrykon Petroniusza, za początek zaś noweli Boccacia Decamerona. W definicji obu rodzajów, tak jak one przedstawiały się w późniejszym rozwoju, nie różnili się autorka i krytyk zasadniczo między sobą, natomiast Orzeszkowa zajęła się szczodro określeniem „swobód“, któremi cieszy się powieść, jej znaczeniem i celem. Przenikanie się wzajemne powieści i noweli uważała za wypływ nieznajomości teorji u autorów, stwierdzając przytem, że i większość krytyków „w nadawaniu imion utworom omyłkę popełnia“.

A d a m K r e c h o w i e c k i poglądy swe na powyższe zagadnienie wypowiedział w liście z dnia 7. marca 1892 r. I on wyszedł z genezy obu rodzajów. „Początek romansu zwanego u nas powieścią“, „pierwsze jego ślady“ widzi w odległej starożytności, u Greków, w opowieściach milezyjskich, co podkreśliwszy, rzuca szkic rozwoju i różniczkowania się tego rodzaju twórczości, by przejść do romansu nowszego.

„Nowszy romans, rozwinąwszy się na tych podstawach, a podniesiony do artystycznej doskonałości przez George Sand i Balzaca, zaczął, tak u nas jak i za granicą, wciągać w swój zakres coraz częściej zagadnienia życia społecznego, poruszać kwestje bieżące, przeprowadzać pewne tendencje za pomocą rozwoju sytuacyj i charakterów. Powieść stała się już nie prostem opowiadaniem przypadków, ale obrazem życia w jego najrozmaitszych zawikłaniach i walkach. A obraz ten, z początku idealnemi barwami malowany, stał się w ostatnich czasach nieraz aż do wstrętnej przesady wiernem odbiciem rzeczywistości, lub też drobiazgową analizą ducha ludzkiego, jego zboczeń, uczuć, wahań się i wątpień.

W każdym jednak razie pierwszym warunkiem powieści pozostało to, aby dawała całkowity, pełny obraz, obraz wykoń-

czony w szczegółach, rozwoju sytuacyj i charakterów. Budowa powieści, często trudna i skomplikowana z powodu znacznej liczby postaci, różnorodnych sytuacyj i ich powikłania, powinna być bardzo dokładna, artystycznie skończona. Nie wystarcza tu szkicowe przedstawienie rzeczy; charaktery bohaterów powinny się przedstawiać czytelnikowi zupełnie wykończonemi i uzasadnionemi psychologicznie".

Inna według Krechowieckiego jest geneza noweli.

„Początek noweli odnoszą także do odległej starożytności i ślady jej widzą u Greków. Nie sięgając tak daleko, zdaje mi się najprawdopodobniejszem, że nowela powstała z początkiem XII stulecia z owych krótkich, wierszowanych lub prozaicznych opowieści (fabliau) trubadurów z XII i XIII wieku, układanych przez Wilhelma z Poitiers, Rutebenfa i t. d., których treść często naiwna, częściej jeszcze była pełna satyry i cynizmu. Boccaccio swoim Decameronem nadał noweli w XIV wieku formę stanowczą i miał mnóstwo naśladowców tak we Włoszech (Fiorentino Pulci, Macchiavel...), jak we Francji (Marguerite de Valois, Scarron, Marmontel i t. d.), w Anglji (Dryden, Prior), w Niemczech (Wieland, Goethe, Tieck, Hoffmann), w Ameryce (Irving, Edgar Poë) itd. itd.".

Na czem zaś polega różnica dwu rodzajów?

„Wszystkie te nowele różnią się od romansu czyli powieści przedewszystkiem rozmiarem. Różnica ta wpada najpierw w oko a *wynika* z różnicy *głębszej* i *wewnętrznej*".

Następuje streszczenie wywodów i uzupełnienie ich:

„Powieść (romans) miała inny początek i inny rozwój niż nowela, która nie z opowieści bohaterskich czy rycerskich, lecz z krótkich satyryczno-komicznych opowiadań powstała. Druga zasadnicza różnica jest w samej treści. Podczas gdy romans czyli powieść daje całkowity obraz życia — sytuacyj i charakterów, nowela przedstawia jedną chwilę tej sytuacji lub jeden rys charakteru. W tej jednej chwili może wprawdzie streszczać się główny interes sytuacji, główny rys charakteru tak, że dobrze napisana nowela może dać czytelnikowi, czyli raczej jego wyobraźni, zupełny obraz, ale zawsze to jest tylko charakterystyczny szczegół, gdy powieść dać powinna całość. Czytając nowelę, z jednego znamiennego rysu domyślamy się całości, gdy w powieści nic nie powinno być przedstawione domysłowi; tu autor ma nam przedstawić pełny obraz. Możnaby powiedzieć, że powieść mieści w sobie tysiące nowel, każdy epizod efektowny powieści może być nowelą. Warunkiem i trudnością powieści jest budowa (kompozycja), o czem przy noweli mowy być nie może.

Trzecia różnica polega na sposobie przedstawienia rzeczy, na stylu. Powieść rozwija się spokojnie, szeroko, systematycznie, tego bowiem wymaga sama jej treść — owa pełność obrazu; podczas gdy nowela, przedstawiając jeden tylko moment, posługuje się zazwyczaj stylem kró kim, urywanym, lapidarnym, streszczając w niewielu słowach jeden tylko wielki efekt sytuacji, lub jeden najbardziej znamienny rys charakteru.

W ostatnich czasach, skutkiem rozwoju dziennikarstwa i wzmagającej się potrzeby feljetonu, nowela, tak u nas jak i za granicą, zaczęła coraz bardziej odróżniać się od powieści tym ostatnim rysem, t. j, stylem. Styl ten gorączkowy, nerwowy, nierówny, stał się znamiennym. Nowela traci też coraz bardziej swoją pierwotną cechę i staje się raczej szkicem, bardzo nieraz drobiazgowym a ubogim w pomysły, chociaż w tych drobiazgach niesłychanie wykończonym, oddającym je z fotograficzną ścisłością".

Poglądy te, jak widzimy, odpowiadają poglądom Orzeszkowej, są im bardzo bliskie. Wprawdzie we wskazaniu źródeł genezy powieści i noweli różnią się Orzeszkowa i Krechowiecki w szczegółach, ale przyjmują dla obu rodzajów źródła odrębne, wspólności pochodzenia zaprzeczają. Orzeszkowa szerzej określa istotę powieści i noweli, nie wypowiada jednak zapatrywań, któreby z zapatrywaniami Krechowieckiego były sprzeczne.

Tarnowski patrzy na rzecz inaczej.

„Gdyby mi Pan — pisze w liście z 5. lutego 1892 r. — przysłał jaką powieść i jaką nowelę i kazał napisać, czy i dlaczego jedna i druga jest dobra i zła, to potrafiłbym zdać z tego sprawę. Ale określić, czem się różni istota powieści i noweli nie umiem. Sądzę, że z różnicy rozmiarów wynikają koniecznie odmienne warunki kompozycji, charakteryzowania osób, opowiadania wypadków etc. etc. i że te odmienne warunki techniczne i materjalne są zarazem jedyną istotną różnicą między dwoma rodzajami. Ale określić tego nie umiem, ani ręczyć za to nie śmiem. Sienkiewicz możeby potrafił określić, jak pisał „Niewolę Tatarską" a jak „Ogniem i Mieczem", albo „Nauczyciela Poznańskiego" i „Bez Dogmatu" i czem się jeden rodzaj od drugiego różni w swojej istocie. Ale ja nie wiem".

Chmielowski sądził, że powieść wyrosła z noweli, Tarnowski przypuszcza, że tylko „z różnicy rozmiarów wynikają odmienne warunki kompozycji" itd., i że „te odmienne warunki techniczne i materjalne są zarazem jedyną istotną różnicą między dwoma rodzajami".

Rozbieżność poglądów widoczna. Jak już w poprzednim artykule wspomniałem, nie chodzi mi o to, by którejś ze stron

przyznać słuszność, choć bliższymi prawdy byli autorowie niż krytycy, chodzi o to, jakie były zapatrywania twórców i krytyków na poruszony problem w dobie najbujniejszego rozkwitu zarówno powieści jak noweli. Cenne są one bowiem jako przyczynek do teorji romansu i noweli, a tworzą uzupełnienie „Poglądów na powieść“, zebranych przez P. Chmielowskiego w dziele „Dzieje krytyki literackiej w Polsce“.

Lwów. Konstanty Wojciechowski.

Recenzje i sprawozdania.

Mueller Ferdinandus Maria, Rhenanus. *De Mathia Casimiro Sarbievio Polono e societate Jesu Horatii imitatore.* Dissertatio inauguralis philologica. Monachii, ex typographia D-ris C. Wolf et filii, MCMXVII, 8-vo, str. 76+4 nlb.

Kwestyę stosunku Sarbiewskiego do Horacego poruszano już nieraz w literaturze naukowej, naszej i zagranicznej, (Numan, Bormans, Kolanowski, Kulczyński), dotąd jednak należycie jej jeszcze nie rozwiązano. Porusza ją na nowo w wymienionej w nagłówku dyssertacji p. Müller, który, jak sam mówi, badaniem Sarbiewskiego zajmuje się już piętnaście lat.

Trzy pierwsze rozdziały rozprawy (ogólny wstęp, krótka biografja Sarbiewskiego i spis wydań poety, niezupełny jednak, str. 5—18) nie przynoszą nic nowego: tylko na str. 13 w uw. 5. przypuszcza autor z wielkiem prawdopodobieństwem, że oda 21 księgi III. powstała w r. 1638. Od s 18 zaczyna się samodzielna część pracy, czysto filologiczna, autor bowiem sądzi, że z wyjątkiem Kolanowskiego: ne inter laudatores quidem eius (Sarbievii) adhuc repertus est, qui ad critices normam carmina eius revocaret eo fine ut ostenderet, quibus locis Horatii vestigia feliciter secutus sit, quomodo metri leges more veterum observaverit, quid de grammatica, quid de stilo eius dicendum sit». Lukę tę stara się autor zapełnić, rozwodząc się najpierw szczegółowo nad metryką Sarbiewskiego (str. 18—22 de metro i str. 23—32 systemata carminum). Cześć ta, przeprowadzona sumiennie, podająca wyniki słuszne, nie przedstawia jednak dla czytelnika polskiego nic nowego, tę samą kwestyę opracował bowiem już w r. 1889 M a r c i n S a s w rozprawie: *O miarach Macieja Kazimierza Sarbiewskiego i ich wzorach* (Kraków, 1889, str. 83).

Sas zresztą opracował kwestye te daleko szczegółowiej, aniżel Müller, podał bowiem zestawienia iloczasu wyrazów u Sarbiewskiego

klasycznej łacinie zupełnie obcych i utworzonych od wyrazów, używanych w klasycznej łacinie, zastanowił się dalej wyczerpująco nad niektóremi właściwościami iloczasowemi Sarbiewskiego, podczas kiedy Müller mówi tylko o hiacie (s. 29), synizezie (s. 29), tmesis (s. 30) i to bardzo pobieżnie. Tak samo rzecz o miarach wierszowych, użytych przez Sarbiewskiego, przedstawił Sas daleko dokładniej. Cała więc druga część rozprawki Müllera, poświęcona metryce Sarbiewskiego, nie przynosi nic nowego, z wyjątkiem kilku drobnych spostrzeżeń.

Dalsze ustępy rozprawki podają zestawienia miejsc podobnych w poematach Sarbiewskiego i Horacego: w ostatnich częściach zastanawia się autor nad figurami poety i nad wpływem Horacego na treść utworów Sarbiewskiego. I ta część nie przynosi dla czytelników polskich nowych szczegółów, poruszone tu bowiem kwestye uwzględnił już w r. 1875 Leon Kulczyński w bardzo sumiennej rozprawie, p. t.: *Kilka słów o M. K. Sarbiewskim szczególnie w stosunku jego do Horacjusza*. Zwłaszcza uwagi Kulczyńskiego o wpływie Horacego na Sarbiewskiego przedstawiają rzecz bardzo gruntownie, podczas kiedy u Müllera rzecz cała rozpływa się w ogólnikach, nie wyczerpujących przedmiotu.

Wiktor Hahn.

Lwów.

Wacława Potockiego Moralia (1688) wydali Tadeusz Grabowski i Jan Łoś. (Bibljoteka pisarzów polskich nr 69, 72 i 73; 1915—1918; str. IV i 629; 658; XXIX i 706).

Gratulujemy Bibljotece, wydawcom i sobie z dokonanego dzieła; najgorszą szczerbę dawnego pisemnictwa nareszcie zapełniono: najmądrzejszą księgę, jaka wyszła z pod pióra dawnego, najbardziej polską i najwięcej patrjotyczną choć po dwustutrzydziestu latach na świat wydano: żadna dawna, ani optymistyczny i ślizgający się po powierzchni Żywot poczciwego człowieka ani apolityczny Pan Podstoli zrównać się z nią nie mogą. Dla tego nadzwyczajnego tych ksiąg znaczenia życzylibyśmy im kosztowniejszej oprawy, zasłużyły na całkiem inne wydanie, bardziej okazałe — ależ my biedacy, zadowalamy się lada czym, wdzięczniśmy więc i za tę niepozorność.

Jak samo wydawnictwo niepozorne, tak i dodatki jego: wstęp i słownik. Wstęp górno i chmurno o całym Potockim, nie o Moraliach rozprawia, ani o ich treści ani o trybie autorskim, coraz jednę rzecz odmieniającym; więc i my się nim dalej nie zajmiemy. Pozostaje słownik, ale ten i skromnym nie odpowiada wymaganiom, objaśnia (nieraz mylnie) to, co objaśnienia nie wymaga, milczy o trudnościach istotnych.

Przeciętny czytelnik, a Bibljoteka nie dla uczonych tylko przeznaczona, tekstu wcale nic nie zrozumie. Oto parę przykładów.

I 601 czytamy:

Rzeczesz: Nie mam w swej mocy deszcza. Masz kapłanie:
Daj dobry przykład z siebie; ale ani kanie
Żadne gorąco żytu w piasku nie dokuczy,
Jako cnocie, nie czyniąc kapłan, czego uczy.

Cóż to za Kanie? w słowniczku i śladu po nim! Otóż należy się po kanie punkt a kanie samo = kapnie, wedle dawnej polszczyzny; punkt i po siebie położyć należy. Bo mówi Potocki do kapłana: daj dobry przykład z siebie. Ale ani kapnie (z kapłana dobrych przykładów), więc dodaje Potocki: kapłan nie czyniący tego sam, czego innych uczy, dokucza cnocie gorzej, niż upał żytu na piaskach.

Albo III 112 szydzi:

lepiej tak za płachtą
Pod rozjazdem domowe dusić kury szachem.
Lepiej, niż być żołnierzem, pudrowanym gachem.

Punkt po szachem zamień przecinkiem, ale co znaczy szachem; Nieraz Potocki o szachu i mecie wspomina, lecz tu nie o tym mowa? do słowniczka, żeby tę trudność rozwiązał, niema co i zaglądać. Czy szacha nie użyto tu w znaczeniu psa, bo zdrobniałe szaszek (co Czechom błazna, franta oznacza) u nas psa podłego, kondysa, znaczy (właśnie u Potockiego), boć przecież kury tylko pies dusi.

Żeby czytelnik zrozumiał co czyta, należały się koniecznie uwagi, bo język Potockiego dla niewprawnego wcale trudny; szyk słów najnienaturalniejszy odstraszy i cierpliwego i nieraz koniecznie w przypisku naturalny odtworzyć wypada; i pisownia utrudnia zrozumienie bardzo, np. I 155:

Kto w polu pilen rady w ratuszu zawarty
Przegra, bo tam fortuna chodzi jako w karty —

nie każdy czytelnik domyśli się zrazu, że zawarty = zawartej (rady, w ratuszu zawartej, jak w Hofkriegsracie wiedeńskim!), więc należało albo pisownię poprawić, rym mniemany (dla oka) zburzyć (por. np. rymy; ukanaczy — inaczej, nie inaczy! III 222 itp.), albo w przypisku ostrzec czytelnika. Rękopis, acz w porównaniu szczególniej do objętości, nadzwyczaj staranny, ma błędy, np. na tejże stronicy I 155: Różnych form ma wytrychy stolarz, szwiec kopyta.. Aż tamten do zamku, ten przybierze do stopy: zamiast stolarza, ślosarza wstawić należy, bo cóż stolarzowi do zamków i wytrychów? Nawet wydawcy tu i ówdzie zaznaczyli: „coś zepsutego". Moim zdaniem należało tę dla rymu, dla oka wprowadzoną pisownię zastąpić gramatyczną, poprawną, przez coby się czytelnikowi nadzwyczaj ulżyło trudu. Po co zostawiać np. pisownię: nie dla ludzkiej ani też dla obrazy boży (rym: założy), dlaczego nie napisac bożej? Parę wierszy niżej czytamy (na tej samej stronicy, III 223): psu podobien i świniej (rym: przy niej), wolno wątpić, czy Potocki używał datiwu świniej,

wypisał to dla rymu. Brak u niego też stale zaimka zwrotnego się. Byłybyż od tego przypiski, żeby rzecz ułatwić, sprostować, objaśnić, ale o nich ani śladu. Dla oszczędności pokiereszowano nawet tytuły, bo główny, łaciński Erazma, opuszczano i tylko w spisie dodatkowym wyrażano. Niema i słowniczka nazew, głównie obcych, mitologicznych i innych, a teby się nadzwyczaj przydały, bo dzisiejszy czytelnik nie spoufalił się tak z światem klasycznym, jak Potocki i jego spółcześnicy.

Więc zbytek oszczędności osiągnięto kosztem zrozumiałości, czego bardzo żałować należy, bo nie doczekają się chyba Moralia lepszego, staranniejszego wydania. Nie mówię wcale o przecinkowaniu, bo niema stronicy, gdzieby jej poprawić nie wypadało i zwrócę się do słownika, jako do jedynej próby objaśnienia trudności rzeczowych i słownych. O rzeczowe troszczono się jak najmniej i zdawano czytelnika na łaskę boską, nawet wtedy, kiedy słownik słowo przytacza, np. pod koc, sasafras itd. powtórzono goły tekst Potockiego, objaśnienia nie pytaj, pod turbit domyślono się z tekstu dowolnie „smoły piekielnej“ itd. Gdzie przecież objaśniano słowo, albo popełniano anachronizmy przeraźliwe, np. pod szarapatka „chodzący w surducie (!!) drobny szlachcic“, ależ w całej Polsce 17 w. były jupy, jaki, kurty, dołomany, delie itd., tylko o surducie nikt nigdy nie słyszał; szarapatka takie słowo jak np. ruskie szaromyżka (nie chèr ami!) itp. Sek ma być „likier“, ależ to wino hiszpańskie jak alikant itp.; krępa „nazwa karty do gry“, nie, lecz gra w karty; humorowaty „wesoły, dowcipny“ chyba w 19. w.; w 17. przeciwnie: kwaśny, niechętny, bo humorom podległy, itd. Albo dawano wykład całkiem fantastyczny, np. na włosy ojcu kupca zwabić „sprzedawać wszystko bez żadnego względu“ (!!), ależ tu mowa o tym, że syn (język) plotkami swymi ojcu (rozumowi) kupca na włosy zwabi t, j. wytargają ojcu włosy z głowy za plotki synowskie! Odsztychować nie znaczy »odtrącić, odepchnąć co, zabezpieczyć od czego“ lecz sztychuje się t. j. wymienia towary! Galić nie znaczy „zyskiwać“, lecz nastręczać, bo od gry w piłki poszło (jako galą, tako biją). Albo wreszcie objaśnienie niedokładne, ogólnikowe, np. pod kawić „mówić niemądrze“, ależ to od kaw, „bredni“ poszło, więc silniejszego wymaga słowa — inne przykłady zob. niż.

Nie suszono więc zbytnio głowy ani o poprawność ani o jasność tekstu — chociaż rękopis myli widocznie a słowa wykładu żadają. Np. do apologu o ośle, kukułce, słowiku I. 26 wtrącono niztąd nizowąd człowieka: Chwali błazen kukułkę, człowieka pogani (czytaj naturalnie: słowika). Na str. 33. Że o taki niegodnym bywszy czując stara listek, należy czując, skreślić, bo wyszedł z nim nagle wiersz 15 zgłoskowy. Str. 37: z ową liszką; nie liszą. Natomiast podnoże kata zwajcom, nie „miejsce zepsute“, lecz stara to poprawna polszczyzna. Str. 3 które uważa, czytaj: kto je uważa, dalsze wiersze znaczą: choć wielu wylega sie (polega, nie „wracać do zdrowia“) ich

na (lekarzy) konfuzii, z mocą Bożą (ową „manus Christi") od chorego zbiega lekarz. I tak nasuwają się liczne wątpliwości co do samej poprawności tekstu. Wypada więc bardzo żałować brak wszelkiego komentarza, nieraz nieodbicie potrzebnego.

Że nie gołosłownie to twierdzę, ani jaką niechęcią wiedziony, przytoczę szczegółów więcej. Autor słownika nie wspomniał, żem niegdyś napisał właśnie na podstawie głównie Moraliów rzecz o Słowniku raczej niż o Języku W. Potockiego (Rozprawy filologiczne tom 31, 1900, str. 275—429), chociaż zdaje mi się nieraz z niej korzystał; gdy byłby częściej to czynił, byłby się niejednego błędu uchronił, np. zadziesiątać nie znaczy „nakazać", lecz właśnie „zakazać" (jak np. zapomnieć, zapamiętać = zapomnieć, zabronić itp.). II str 486 pisze wydawca: „która (korona) z karpiem za dubiele... już tylko w głowę roście..: dalej dubiel niema nic w sobie prócz ogona" — gdyby tam zajrzał, uznałby zadubiele (zamiast zadubieleje, częstym u Potockiego trybem), (por. starze się zamiast starzeje, sroże zamiast srożeje, skalicze zamiast skaliczeje, zduże zamiast zdużeje, zatęże zamiast zatężeje itd.), za czasownik. że to karp zadubieleje, ma tylko głowę i ogon jak dubiel, itd. Czytamy zdziwieni: zadać komu czyjego ucha (!!) „zająć czyjąś uwagę przed innymi"; w tekście samym (I 185) znachodzimy coś zupełnie innego: domator stara się o urząd coby był po jego plecu i wyrusza w tym celu do dworu, słucha kto umrze, ale że w Polsce jak w Moskwie bez przekupstwa (były stałe taksy) żadnegoś się nie dochrapał urzędu, więc „już pańskiego zadał bliższym ucha, ostatek trzyma" t. zn. już zadał t. j. dał zadatek (na urząd po umarłym) tym co bliższy ucha pańskiego (faworytom itp.), ostatek (pieniędzy) trzyma. Zostańmy przy tej jednej stronicy (III 673), aby się o dowolności autorskiej przekonać: zachara jest prowiant, nie karawana kupiecka, jakiem to tam szeroko wyłożył; zadął okapłoniony w kącie sowę znaczy osowiał, sposępniał, nie „dostało mu się po uszach"; zacokać się nie znaczy „uwięznąć", lecz „zaciąć się, nie ruszyć się z miejsca". Jeden i ten sam zwrot objaśnia się dwojako: „zabiega orda od spasi" — napada i „zabieżeć od spasi komu" kogoś nieszkodliwym uczynić — ależ »zabiegać czy zabieżeć od spasi" znaczy zajść komu, przeszkodzić mu (że mi nie spasie mej łąki itp.); załężać nie jest zalegać, lecz od łęgu przezwane; zams nie jest wyjście, lecz gzyms a następujący po nim zamsik łyk, mieszczuch (nie »mieszczanin«) od całkiem innego zamsu (skóry) się wywodzi. Nie tłumaczy autor słów, np. aktowe (opłata od aktów), suggesty (kazalnice); nie zapisał straża (my dziś tylko straż znamy, jak pościel, woń, toń, pieczeń, kieszeń, klacz, łódź itd. zamiast dawnych pościela, tonia, wonia, pieczenia, kieszenia, klacza itd.), a więc „nie czując straże" II 487 (obok straża było w dawnej polszczyźnie starża). „Bobkowy liść" nie jest „swarliwym człowiekiem", lecz tłumaczy dosłownie łacinę, skoro »łacińskie przysłowie zowie tak ludzi», Botuch (Badetuch), ręcznik, a botuch (Bottich), beczka (nie „basen.

kąpiel“ jak autor tłumaczy), są dwa różne słowa. Cięga nie „powróz“, i dziś jeszcze mówimy: będą cięgi (baty). Derewnia nie „dom drewniany“, lecz wieś (częsty rusyzm, i u Zimorowica to nie „zabudowania drewniane“); nie dryptać, skoro drypci w tekście (por. drepcić); Falarego wół „zdaje się błędnie zamiast wół z Faleru, miejscowości w Etrurii“ — ależ to słynny w starożytności wół Falarysa okrutnika! Fora, fura „mnóstwo“; ależ fura zawsze furą i niczym innym, więc III 517: młody (wół) ledwie to za trzy (fury, nie „kroki“) zrobił, co stary za forę“, taksamo 523: fora i fatyga, pod codzienną forą 608, swoją nie doniesie forą (54 „rzucić jak należy aby w cel trafić“ — o celu i mowy niema, skoro dwaj grają w piłkę do siebie: Frykacz i frykazic jedno i to samo, nie dwa odmienne słowa. Fryszt nie zysk, lecz czas. Garardy błąd pisarski zamiast galardy. Gnarować się nie „zachować się, wystarczyć sobie“, lecz żywić się (nähren). Pług globić nie znaczy „żłobić brózdy“, lecz psuć, nadwerężać pług, bo coraz z nim do brusu biega. Gorgolić się, nie „wysilać się, mruczeć“, lecz nadymać, wyprawiać gorgi, trele. Hamry „kowale wyższego rzędu (!!) co wykuwają z stali przedmioty bardzo cenne i trudne do wykonania“, ależ to niemieckie Hammer, kuźnia, i nic więcej. Inszej matki syn, nie „zdrajca, nikczemnik“, lecz z k... syn. Jemioła „tutaj błędnie w znaczeniu ptaka“, błędów W. Potocki nigdy nie robi, jemiołuchę skrócił, co wolno było. Kobuź, nie „chciwa zgraja“, lecz przezwisko Rusi prostej, hałastry. Krztań i krztoń jedno słowo. Kukla „pętlica, haczyk, zamiast kulka?“, ależ to kukła, zdrobniała kukiełka i kukiołka, bułka chleba: „wzajemna kukła“ (nie kukla) było przysłowiem; »wzajemna to kukiołka“, na innym miejscu Potocki użył. Kutarnia, takiego słowa nie znają słowniki, ile wiem żadnego języka; błąd to pisarski zamiast hutarni, od huty, skoroż tam o kopciu mowa. Lora i lura jedno słowo; locht, nie otwór, ujście, lecz luft. Marski nie jest „marsowy, mężny“, lecz por. czeskie mrsk raz, uderzenie, śmignięcie, mrskati sebou rzucać się, mrskati albo mrštiti ocima, rzucić okiem, mrštny, chybki, giętki. Opłasznie i opłaźnie jedno słowo. Podzi nie jest pójdź, lecz mylka pisarska, zamiast podziać (lub czegoś podobnego). Postora i postura jedno słowo. Posłuchy, nie „konieczność słuchania trudnych do wykonania rozkazów“, lecz wojenny termin fachowy (wysyłać na posłuchy), jak kwatir = pardon; tyle co wywiady, zwiady. Prawda, w znaczeniu obrączki, Schüsselring, kładziona na stół; niema jej w słowniku. Przepiórcze pole, „zawód bez widoków na przyszłość, bez nadziei awansu, powodzenia“, trwało sześć tygodni i używa się dlatego o niestałym zawodzie, np. hospodarstwo wołoskie albo funkcje trybunalskie tak zwano, jak to w owej rozprawie str. 377 wywiodłem. Psiekusy są psikusy. Remora, nie „rośliny wodne“, lecz bajeczne zwierzątko, zatrzymujące okręt. Rozparać wojnę, nie znaczy »wywoływać“, lecz przeciwnie kończyć ją, boć rozparać = rozprówać. Rzędzina i rędzina, jedno słowo. Rze-

szeć nie „stawać się wytartym, miękkim, słabym“, lecz dziurawieć. Skida się, zrzuca się (nie „przypadnie“). Nie masz żadnej szkiecy, jest tylko szkieta, szkapa (szkiecie jest liczba podwójna). Spara i szpara jedno słowo. Szypłać nie „grzebać, łazić“, lecz wikłać; sztafirować = zdobić. Traperować, nie trafić, lecz trapić. Troje gody wyżyć o jednej gębie — nie znaczy „mieć się dobrze“ lecz dosłownie trojakiego wesela (za młodu; na starość; za grobem) używać; równie niepotrzebnie objaśniono „trafić w maść“ przez „natrafić na słabą stronę“. Brak słowa tołombas. Niema żadnej „żałby, skargi“, czytaj za łby (II 445 tak o prywatne za łby wojewodzi (się, z wiersza poprzedniego, zwykłym u Potockiego trybem) wodzą. Wyraić znaczy wydać za mąż, nie »przenieść się do cudzych krajów“. Iefeta (I 528) można było objaśnić, nie każdyż wie z pisma św., że to znaczy: otwórz się. Wydrużyć kolej jest wydrożyć, wydrążyć, nie »wykuć, wydłubać, utorować drogę«. Należało i kukłać mocarza III 499 objaśnić (pobić, potarmosić). „Zżymać we trzy dzwona« nie znaczy »przenośnie połykać kawały pokarmu nie żując», lecz: pies zgina się trójnasób przątając rzyć III 291. Tromi trąm jedno słowo itd. itd. Ale należałoby i więcej przykładów nieraz, np. pod owym tak dla Potockiego znamiennym by, np. płotu by (niema śladu o płocie) i i.; niewczymci znaczy niedarmo, nie próżno, np. II 223: niewczym przypodobani do niej (do soli) apostoli, to wręcz przeciwne od tego, co w słowniku czytamy „w niczem“ i owszem, nie darmo, nie napróżno Pan apostołów do soli przyrównał — w Moraliach kilkanaście tego przykładów, w słowniku dwa tylko i to mylnie przytoczono, patrz w mojej rozprawie str. 358 itd. Imiona starożytne bardzo nierówno uwzględniono itd. Najgorsza sprawa z przecinkowaniem, dowodzi nieraz, że wydawca tekstu nie zrozumiał. Kreskowane ó i tu do różnych niedogodności przywiodło.

Lecz przerywam te niewdzięczne wyliczania, skoro otrzymaliśmy nakoniec Moralia, to najważniejsze, i za to się wydawcom szczere dzięki należą. Literatura dawna zbogacona znacznie, Potocki już nie Pocztem herbów zastąpiony ani Ogrodem fraszek, lecz dziełem, co mimo swej wielomówności, mimo wszelakich wykroczeń przeciw dobremu smakowi, mimo braku jakiejkolwiek kompozycji, mimo nużących nieraz naleciałości świata starożytnego i wszelakiej innej pedanterji, wynagradza uwagę czytelnika i językiem pysznym i obrazowością misterną i doświadczeniem życiowem i rodzimością poglądów i szczegółami niezliczonemi trybu staroszlacheckiego: świata tego istna pieśń łabędzia.

Berlin. A. Brückner.

Szyjkowski Marjan: *Dzieje nowożytnej tragedji polskiej. Typ pseudoklasyczny 1661—1831.* Kraków. Nakładem Akademji Umiejętności, 1920, 8°, str. 421.

Dramat polski nie może dotąd poszczycić się opracowaniem gruntownem i metodycznem. Skromnie zapełnia tą lukę monografja Chmielowskiego dorywcza i daleka od spełnienia tych wszystkich postulatów, jakie się wiążą z naukowem pojmowaniem zagadnień literackich. Zapewne z odczucia tego niedostatku wypłynęło najnowsze studjum p. Szyjkowskiego. Wypróbowawszy swych sił w zakresie tematów akademickich, jak: »Chateaubriand w Polsce«, »Schiller w Polsce« i t. d., pokusił się p. Szyjkowski o dzieło w wielkim stylu i w stosunkowo krótkim czasie wystąpił z tomem pierwszym.

Wychodząc prawdopodobnie z założenia, że lata 1661—1831 stanowią w dziedzinie dramatu polskiego zamkniętą w sobie epokę, autor opracował te czasy jako zamkniętą w sobie całość. Jeżeli pogląd taki implikował autor nie z przeoczenia, lecz z rozmysłu, byłoby pożądane udowodnienie tego braku ciągłości w dziejach naszego dramatu, a w konsekwencji wskazanie przyczyn podobnie znamiennego faktu. W każdym razie autor nie traktuje wykrojonej przez się epoki jako jednego ogniwa w ogólnym łańcuchu rozwoju, nie nawiązuje do przeszłości, lecz rozpoczyna od momentu, w krórym daje się stwierdzić wpływ tragedji francuskiej. Nie byłoby może dalekie od prawdy przypuszczenie, że na takiej metodzie badania zaciążyła metoda niedawnego poszukiwacza wpływów Chateaubrianda i Schillera.

Całą epokę autor podzielił na dwa okresy, przyjmując rok 1800 jako datę graniczną. Korzystając z wszystkich możliwych źródeł, rozpatruje on po kolei tłumaczenia dramatów, repertuar teatralny, rozwój teorji i dramaty oryginalne. Poszczególne utwory omawia bardzo dokładnie; analizuje budowę, ustala wpływy, rozpatruje sądy współczesnych i t. d. Jako więc źródło informacyjne, rzecz p. Szyjkowskiego należy powitać z całem uznaniem. Ostatecznie jednak jak u wstępu autor uwolnił się od wszelkiego nawiązania do przeszłości i od uwzględnienia tła kulturalnego naszego w porównaniu z milieu obcem, tak samo w zakończeniu, zamiast syntezy, dał rekapitulację. Treść jej stanowi przegląd oryginalnych tragedyj polskich, dokonany z dwóch punktów widzenia: osnowy i prototypu. Wedle osnowy dzielą się one na tragedje o tematach swojskich i obcych, zaś wedle wzorów na tragedje typu Corneille'a, Racine'a, Woltera i o charakterze mieszanym. Wyniki to — jak na dzieło historyczne — bardzo skromne.

Przystępując do szczegółów, należy zauważyć, że jasne i trafne postawienie zagadnienia mieści w sobie połowę rozwiązania. Z tego powodu budzi zastrzeżenia już sam tytuł dzieła, który przedmiot badania zacieśnia do pewnych tylko przejawów poezji dramatycznej,

a mianowicie do tragedji. Ponadto autor nie usiłował nigdzie sformułować kryterjum, na zasadzie którego możnaby odgraniczyć dramat od tragedji, ani też dwóch — zdaniem jego — zasadniczych typów tragedji nie przedstawił z genetycznego punktu widzenia. Do pewnego stopnia usprawiedliwia autora fakt, że do epoki romantycznej przedmiotem aspiracji dla poetów była tragedja, a więc jeden ściśle określony typ poezji dramatycznej. Wprawdzie znane były u nas reformy Diderota, usiłujące sprowadzić dramat z koturnu, dochodziły do nas echa sporu o Szekspira. Na ogół jednak lekceważono dramat jako typ pośredni między komedją a tragedją, a za ideał uważano tragedję klasyczną w ówczesnem zrozumieniu rzeczy. Porównywając jednak teorję naszą z praktyką, spostrzegamy ciekawą ironję losu. Nasza produkcja dramatyczna nie wznosi się ani razu na poziom prawdziwej tragedji, a utwory, z tym celem pisane, zasługują na tytuł sztuki dramatycznej. Sprzeczność ta stąd pochodzi, że nie wnikano u nas w ducha tragedji, lecz ograniczano się do technicznej strony dramatu. Z powodu tej powierzchowności sądzenia, Szekspir uchodził w Polsce za twórcę dramatów; nie odróżniając jego tragedji od dramatu, stawiano w jednym rzędzie rzeczy tak różne, jak »Król Lear« i „Kupiec Wenecki«. Czyż można więc mówić o historji tragedji czystej tam, gdzie nie rozumiano ducha tragedji, gdzie nie wnikano w jej istotę? Ściśle rzecz biorąc, należałoby pisać historję złudzeń naszych na tem polu, albo, nie zacieśniając przedmiotu badania, brać zjawiska w faktycznej ich postaci i klasyfikować je niezależnie od idjosynkrazji twórców.

Innym poważnym niedostatkiem pracy p. Szyjkowskiego jest ograniczenie badania do analizy techniki i regestracji pożyczek. Tragedja bowiem zawiera swoiste, trudne do zanalizowania żywioły, pewien nieokreślony bliżej mistyczno-religijny pogląd na świat i — jak chce Brodley — rodzi się z głębokiej zadumy twórcy nad życiem i światem. Dzięki temu rozwój tragedji idzie w parze z rozwojem myśli filozoficznej. W epoce niewiary i racjonalizmu tragedja więdła, czego dowodem Eurypides, który brak Sofoklesowskiej głębi pokrywał błyskotliwością pamysłów i wirtuozostwem techniki.

Dwóch tych rzeczy nie uwzględnił p. Szyjkowski: a) zadowalając się techniką, nie sięgnął w istotę tragedji, b) nie rozpatrzył stosunku dramatu polskiego do całokształtu życia umysłowego w Polsce. Możnaby wykazać, że pseudoklasyczny dramat polski okazywał przebłyski prawdziwego etos tragicznego, że w umysłach twórców nurtowało niejasne przeczucie tego, czem winna być tragedja. Ogólny jednak nastrój umysłowy jej nie sprzyjał, bo był to wiek racjonalizmu i oświecenia. Romantyzm popadł w ekstrem przeciwny. Jako reakcja przeciw jasności oświecenia, które żadnych półmroków w wszechświecie nie uznawało, romantyzm oglądał świat w balladowych mgławicach i cudowności fantastycznej. Ponieważ zaś do istoty tragedji należy zachowanie miary pod każdym względem — zarówno w potęgowaniu obrazów cierpienia jak i podkreślaniu zagadkowości życia, jaskrawy-

w efektach a naiwny we wierzeniach romantyzm nie sprzyjał rozwojowi czystej, dostojnej tragedji, lecz rzucał zasiew pod rozkwit innych, pośrednich gatunków dramatycznych.

Uwagi dotychczasowe wystarczą do wykazania, że dramat polski z pod opracowania p. Szyjkowskiego nie ukazuje pełnego oblicza ani właściwej fizjognomji. Dziełu brak syntezy literackiej. Pod względem metody waha się ono pomiędzy rozbiorem filologicznym a impresjonizmem, w wynikach zaś stanowi dopiero studjum wstępne do historycznego opracowania tematu. Ceniąc pracę p. Szyjkowskiego jako ważny zbiór materjałów do dziejów dramatu polskiego, nie możemy się łudzić, że mamy do czynienia z samą historją.

Cieszyn. **Dr. Henryk Życzyński.**

Prace historyczno-literackie. Nr. 7. Pęcherski Cezary. Brodziński a Herder. Kraków, G. Gebethner i Sp., 1916, 8-vo, str. 203. Nr. 8. Harassek Stefan. Kant w Polsce przed rokiem 1830, 1916, 8-vo, str. IX+185.

Z pomiędzy prac seminarjalnych wybiera wydawca na tytule nienazwany (inaczej niż bywa w podobnych wydawnictwach niemieckich) co lepsze; ich wartość bywa nierówna, obok znakomitych przyczynków Pigonia o »Księgach Narodu» albo Borowego o Chodźce, wydają inne nieraz początkowego autora, co z trudnościami zadania nie całkiem się uporał; wszystkie dotyczą wyłącznie literatury nowszej, jedyna praca Szarskiego mitologji Kochanowskiego; wszystkie wypełniają istotne szczerby w dziejach pisemnictwa.

Praca ks, Pęcherskiego o zawisłości Brodzińskiego od Herdera wykazała ją w najdrobniejszych szczegółach; tu i ówdzie możnaby zapytać, czy nie przyczyniły się i inne źródła do sądu Brodzińskiego, np. gdy prawi o bliskim pokrewieństwie języka polskiego z greckim, czy nie powtarzał Orzechowskiego? Zaznaczywszy zewnętrzne, przypadkowe i nieliczne podobieństwa biograficzne, nierównie znaczniejsze moralne, omawia autor obopólne myśli o języku t. j. o mowie ludzkiej wogóle i o języku jako o zwierciedle narodowym; myśli o odrodzeniu literatury, opartej o narodowość i ludowość; o kosmopolityzmie, o uwzględnianiu literatur obcych; o teorjach literackich ogólnych i specialnie o elegji, dramacie itd.); ten rozdział najobszerniejszy; krótko sprawił się autor z pedagogicznemi i ogólno ludzkiemi zasadami; wkońcu zeznał, że »doznaje się pewnego rozczarowania, kiedy przychodzi się do przekonania, iż wiele pięknych myśli, które dotąd uchodziły za własność Brodzińskiego, należą do kogo innego“. Dowiódł, że »mniemanie o oryginalności Brodzińskiego jako myśliciela ostać się nie może“; nie zerwał natomiast z przesądem co do jego zasługi narodo-

wej, więc i wedle niego Brodziński »stał się jednym z najdzielniejszych twórców naszej kultury duchowej". Temu przeczymy: eklektyzm, jednostronność (elegijno-sielankowa), skromność i pokora zbytnia uniemożliwiły z góry wpływ wszelki; głos Brodzińskiego przebrzmiał bez echa i skutku; krótkim zato entuzjastycznym artykulikiem wywoływał Chodakowski czy Mochnacki nierównie większe wrażenie niż Brodziński całą swą pracą życiową. Fatalny skład okoliczności, że nie mógł Brodziński wykończyć ani ogłosić swych prac naukowych, któremi byłby się istotnie przyczynił do wytwarzania kultury duchowej, cięży nad jego pamięcią i mimo największego szacunku dla najsympatyczniejszego, najserdeczniejszego, najmoralniejszego z ludzi, o „nieśmiertelnej zasłudze narodowej« jego prawić nam trudno. Połowiczność i chwiejność, uwydatniona przez autora samego (np. co do oceny znaczenia pieśni ludowej dla literatury), w czasach ścierania się wrogich prądów poderwała z góry wszelki kredyt; nie zadowolił on nikogo i wpływu nie wywarł żadnego — inaczej niż Herder! Romantyzmowi nie utorował drogi tłumacz najsprośniejszych szopek „klasycznych" i nie na niego powoływali się romantycy; raczej już »klasycy« jego, niby parawan, wystawiali.

Ale wracamy do »Herdera«; przy wyszukiwaniu i ustalaniu wszelkiej zawisłości, bardzo pożytecznym i sumiennym, wyczerpującym ostatecznie przedmiot, uderza brak tła porównawczego. Autor jakby obawiał się wykroczyć poza ramki tytułem objęte. A przecież nie sam Brodziński w Polsce Herdera znał i cenił a co ważniejsze, w innych literaturach słowiańskich wpływ Herdera się jeszcze silniej objawił, mniej w rosyjskiej, tem więcej w czeskiej (por. piękne studjum prof. Murko, niestety przerwane); temu wszystkiemu należała się wzmianka, coby i na Brodzińskiego pełniejsze rzuciła światło, skoroż jego zachowanie się nie było niczem wyjątkowem. Prośba do wydawcy, aby czuwał i nad ortografją i nad językiem „Prac"; razi np. spotykać obok siebie podwójną fałszywą pisownię tłómaczyć i bruździć; razi stale (prawda, że od wieków zakorzenione) używanie w przeczeniu jak zamiast niż, czego języki słowiańskie koniecznie się domagają (por. nasze niby, czego Niemiec wydać nie potrafi); czytamy np. w nr. 10, str. 40: »Jednolitość tę należy wszakże traktować inaczej, jak to czyni Mazurkiewicz« itd. Bogiem a prawdą znaczy to, że Mazurkiewicz „czyni tak, jak należy traktować«, gdy sens właśnie przeciwny! Wszelką dwuznaczność usuwa tylko niż, jedynie odpowiadające duchowi jezyka polskiego; na to niż, przysięgły się widocznie Kraków i Warszawa, bo się z niem w »Pracach» nigdy nie spotykam; czyżby tego niż Lwowianie tylko używali?

»Kant w Polsce«, to pierwsza kartka z dziejów filozofji polskiej XIX w., wstęp do jej hegelizmu, lecz jakżeż daleko jej kantyzmowi do hegelizmu wobec ubóstwa swych myśli, słabej znajomości przedmiotu a niebywałej powierzchowności sądów! Klasyk np. wileński, Jan Śniadecki, wierny metodzie klasyków warszawskich, sądzi z góry o tem

czego ani czytał, tem mniej rozumiał albo przemyślał i wystawia sobie samemu świadectwo ubóstwa. Sąd jego: „niemasz więc nic w nauce Kanta, czegoby nie zawierały dawne szkoły i sekty... to platonizm itd... zalany wszystkiemi brudami scholastycyzmu«, opada jeszcze niżej niż sądy jego samego i starego Koźmiana i spółki salonowej o poecie „śmierdziuchów«, napróżno broni czy uniewinnia autor tę potworność tem, „że pobudki, które skłoniły Śniadeckiego do walki z filozofją Kanta, były słuszne... jak więc wszędzie i zawsze, tak i w swych napaściach na Kanta był Śniadecki przedewszystkiem nauczycielem i wychowawcą swego narodu“ (str. 36). Takim sposobem jednak i ks. Karol Surowiecki i każdy obskurant obronną wyjdzie ręką! Co uchodzi Kołłątajowi lub Staszycowi w prywatnych listach lub w uwagach pobieżnych, kreślonych bez jakiejkolwiek znajomości rzeczy, do czego się sami przyznawali, to nie usprawiedliwia przynajmniej »napaści« Śniadeckiego ex cathedra.

Nasuwa się inna uwaga ogólna. We wstępie (str. 5 i 6) pyta autor, czy w znajomości Kanta pozostawaliśmy wówczas bardzo w tyle poza innemi narodami i wymienia w tym celu nawet Włochy i Szwecyę, nie wymienia tego co najważniejsze, bo najbliższe: Rosji. I tak bywa u nas zawsze. A właśnie paralele rosyjskie najbardziej pouczaja. Jak bowiem my z barbarzyństwa saskiego, tak oni dźwigali się z azjackiego; ta równobieżność rozwojowa nie ogranicza się jednak epoka Stanisławowską i Katarzyńską, lecz powtarza się najdokładniej przez cały wiek XIX i napaści np. pozytywistów albo ks. Krupińskiego na literaturę romantyczną spóźniły się tylko o kilka lat wobec podobnych napaści pozytywistów petersburskich na sztukę. Tu i tam panował żywioł szlachecki w literaturze przez długi czas niepodzielnie itd. I co do Kanta jak i co do Sterna np. wyprzedzili nas Rosjanie, bo już w r. 1789, gdy się u nas o Kancie nikomu ani śniło, składał młody Karamzin hołdy mędrcowi królewieckiemu „wszystko druzgocącemu«, bo »der alles zermalmende“, ten Kantowi przez Mendelsohna nadany epitet, powtarza Karamzin. Autor zbiera pilnie wszelkie uwagi o Kancie u nas, co i bardzo nieliczne i wszystkie niemal z drugiej i trzeciej ręki pochodzące; Kanta nikt w oryginale nie czytał, znali go z niedokładnych streszczeń francuskich albo z tłumaczenia łacińskiego; znali tylko wyrywki; przetłumaczyli jedynie z przekładu francuskiego Szymon Bielski, a z oryginału niemieckiego uczeń Kanta Bychowiec dwukrotnie »Projekt wieczystego pokoju“ (napisany r. 1795) i »Wyobrażenie do historji powszechnej“, a więc tylko rzeczy wcale niefilozoficzne. Jedyny Anioł Dowgird, profesor filozofji wileńskiej znał dokładniej Kanta i polemizował z nim naukowo, ale z przestarzałego stanowiska filozofji szkockiej i »zdrowego rozsądku“ Lockego; nadto zalegają prace jego przeważnie w rękopisach. Myśl filozoficzna polska, nie przeżywszy Kanta ani Fichtego, podobnie jak rosyjska, odrazu do Schellinga i Hegla trafiła. Szaniawskiego zasługi polegają głównie na tem, że pisarz utalentowany i wszechstronny zwrócił uwagę rodaków na filozofję nie-

miecką i jednostronność »oświeconego wieku« wykazywał. Surowo ocenił autor dzieło Jarońskiego »O filozofji», dla jego niesamodzielności i sprzeczności z samym sobą; krótko zbył innych, ale uwzględnił wpływ Kanta na prawników (Hubego) i niefilozoficzne sądy Mickiewiczowe. Gruntownie zbadany przedmiot wyłożył autor jasno a obalił niejeden utarty pogląd na pisarzy i dzieła.

Berlin. A. Brückner.

Kraushar Aleksander. Echa przeszłości. Szkice, wizerunki i wspomnienia historyczne. Z illustracjami. Warszawa, nakład i druk. Towarzystwa Akc. S. Orgelbranda Synów, 1917, 8-vo, str. 4 nlb.+503+VII.

Z pośród 28 artykułów pomieszczonych w książce, 9 wchodzi w zakres historji literatury. Są to rzeczy następujące w porządku, w jakim pomieścił je autor: 1) „Zawieruszony rękopis tomu II dzieła Maurycego Mochnackiego: O literaturze polskiej w w. XIX" (str. 7—16); o pracy Mochnackiego nad II tomem wymienionego dzieła wspomina Joachim Lelewel w liście do matki Maurycego z 8 grudnia 1858, wydrukowanym przez autora w całości; Lelewel nie wiedział jednak, co się stało z rękopisem pozostawionym u kogoś w Księstwie Poznańskiem. Dodatkowo uzupełniam, że S. Krzemiński w artykule o Mochnackim (Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej, IV, 123) zaznacza, że rękopisu tego, który Mochnacki pozostawił u Feliksa Miaskowskiego (Dzieła I, 13), nie mógł odszukać. — 2) Szkic „Adam Mickiewicz i Zenejda księżna Wołkońska" (1828) I (str. 17—40) przyrzuca kilka szczegółów do znajomości Mickiewicza z Wołkońską. M. i. opisuje obraz Grzegorza Miasojedowa, przedstawiającego Mickiewicza, improwizującego w salonie księżnej Wołkońskiej (reprodukcję obrazu por. na s. 21), kreśli koleje jej życia, opierając się przedewszystkiem na monografji Hermiony Połtorackiej: Une princesse russe à Rome (Paris, 1913), przytacza dalej szkic księżnej o Mickiewiczu, znany już z poprzednich druków, przyczem opiera się na autografie, opatrzonym podpisem Wołkońskiej (na s. 35 wydrukowana jest podobizna końca tego autografu). 3) W artykuliku »Z dziejów kultury polskiej» (str. 185—195) wymienia p. K. uczonych angielskich w gronie b. „Towarzystwa warszawskiego Przyjaciół Nauk" (Johna Banksa, Humphrego Davy'ego, lorda Broughama, Jamesa Mackintosha, Johna Bowringa i Tomasza Campbella). — 4) Satyra na Towarzystwo Przyjaciół Nauk z roku 1803 (str. 215—221.) jest to nieznanego autora wiersz p. t. „Do przyjaciela z Warszawy, 7 maja 1803 r.", opisujący posiedzenie Towarzystwa z 5 maja b. r., z licznemi drwinkami pod adresem członków Towarzystwa. — 5) W artykule Kraszewsciana (str. 223—230) z podtytułem: Pierwsze i ostatnie miejsce pobytu J. I. Kraszewskiego

w Warszawie (1812—1863) opisuje p. K. dom przy ul. Aleksandra, w którym słynny powieściopisarz ujrzał światło dzienne, znany już dziś tylko z ryciny (gdyż dom ten w r. 1871 zburzono) i dom przy ul. Mokotowskiej, w którym mieszkał do r. 1863. — 6) Miotełki satyryczne (str. 231—252) podaje przedruk 10 kupletów Nowakowskiego, śpiewanych przez niego w melodramacie Raimunda: Chłop miljonowy, czyli dziewczyna z świata czarownego, z dodaniem odpowiednich wyjaśnień i rysunków artysty Jana Lewickiego, ilustrujących owe śpiewki. Kuplety te o tyle są ciekawe, że portretują osoby z natury. m. i. kuplet pierwszy przedstawiał znanego bibljografa i redaktora licznych pism galicyjskich, Adama Tomasza Chłędowskiego (1790—1855), przebywającego także przez szereg lat w Warszawie (1819—1831). Szczegóły podane przez p. K. uzupełniam jeszcze notatką, że w literaturze kupletowej kuplety Tadeusza Skalskiego, komika sceny lwowskiej, p. t. „Miotły, miotełki“, śpiewane w wymienionym powyżej melodramacie Raimunda, cieszyły się we Lwowie również znacznem powodzeniem. Znaczną część kupletów Nowakowskiego podał Skalski bez żadnego skrupułu jako własne, nie wymieniając ich źródła. Por.: „Miotły! Miotełki! Scena z melodramatu Rajmunda Chłop miljonowy, ułożył Tadeusz Skalski (Polski monologista nr. 5), Lwów, 1918, 8-vo, str. 16.“ — 7) Z przed i pozgonnych chwil Kazimierza Brodzińskiego (str. 423—428) zawiera ciekawą notatkę, zaczerpniętą z aktów śledczych gener. wojennego warszawskiego z r. 1855 o przeprowadzeniu dwóch rewizyj w mieszkaniu Brodzińskiego w Dreźnie, za życia i po śmierci jego, obu z polecenia rządu rosyjskiego. — 8 Szkic: Ze wspomnień o Felicjanie Faleńskim, przedstawia stosunki autora z Faleńskim, autor fałszywie podaje jednak jako rok śmierci Faleńskiego 1907: ma być 1910. — 9) Goethe i Humboldt jako członkowie Towarzystwa warszawskiego Przyjaciół Nauk (1829—1830) (str. 467—479) opisuje, wśród jakich okoliczności Goethe i Humboldt zostali członkami Towarzystw Przyjaciół Nauk. Obaj nadesłali po nominacji listy dziękczynne, których tekst autor przytacza.

Wymienione artykuliki poruszają przeważnie rzeczy drobne, przynoszą jednak szczegóły nieznane i w tem ich zasługa. Także w kilku innych artykułach ubocznie znajdują się wzmianki nie obojętne dla historyków literatury Tak np. w szkicu o Ludwiku Gumplowiczu wspomina o samobójstwie Maksymiljana Gumplowicza, spowodowanem nieszczęśliwą miłością do Marji Konopnickiej (str. 63). W artykule znów o Niemojowskich jest kilka ciekawych uwag o poglądach Wincentego Niemojowskiego na romantyków (str. 95). W szkicu wreszcie »Warszawa nowożytna 1815—1830“ mamy wzmianki o Mochnackim, Staszicu, Koperniku, Bentkowskim, nadto szczegóły o życiu towarzyskiem i umysłowem Warszawy w okresie Królestwa Kongresowego.

Lwów. Wiktor Hahn.

Asnyk Adam. (El...y). Pisma. Wydanie zupełne. W układzie i z objaśnieniami F. Hoesicka i W. Prokescha. Poprzedzone życiorysem i charakterystyką poety z kilkoma portretami. Warszawa, nakładem księgarni F. Hoesicka, czcionkami drukarni literackiej w Krakowie, 1916, 8-vo m., tomów 3. Tom I. str. LXIV+282+4 nlb., tom II. str. 312+4 nlb., tom III. str. 337+4 nlb.

Ostatnie wydanie pism Asnyka z r. 1898 oddawna jest już zupełnie wyczerpane, stąd też nowe wydanie, dokonane przez p. Hoesicka i Prokescha, zjawia sie istotnie w porę. Ma to być pierwsze wydanie zupełne, obejmie bowiem według zapowiedzi, podanej na s. XXXVIII. t. I., całokształt twórczości Asnyka, jako poety i prozaika. Na razie ukazały się trzy pierwsze tomy, obejmujące utwory poetyczne, dalsze tomy pomieszczą prozę.

Charakteru nowego wydania wydawcy zupełnie nie określili; o ile można wnosić z wydanych dotychczas tomów, będzie to wydanie popularne, nie naukowe, nie krytyczne, wydawcy poskąpili bowiem wszelkich wyjaśnień o stosunku nowego wydania do rękopisów [1]) i do poprzednich wydań, nie podali też dotąd warjantów (jeden tylko przytoczono I. 132 uw. 2). Jest więc nowe wydanie przedrukiem zupełnym poprzednich wydań, pełniejszym jednak od nich wskutek dodania osobnego działu, pomieszczonego w tomie III na str. 147—241 pod tytułem: „Z teki pośmiertnej". Dział ten jednak niewłaściwie zatytułowali wydawcy w ten sposób, obok bowiem utworów ogłoszonych istotnie po raz pierwszy po śmierci poety, mieszczą się w nim wiersze, drukowane w latach dawniejszych, nie wcielone jednak przez Asnyka do wydania zbiorowego poezyj, nadto utwory drukowane w czasopismach w latach 1895—1897.

W układzie kierowali się wydawcy wolą poety, który sam dokonał układu przy sposobności pierwszego zbiorowego wydania pism swoich z r. 1881. Obejmują więc tomy dotychczasowe następujące działy: I. Wiersze różne (t. I. str. 1—85). II. Kwiaty (t. I. str. 87—115) III. Album pieśni (t. I. str. 117—146). IV. Z motywów ludowych (t. I. str. 147—181). V. Mozajka (t. I. str. 183—282). VI. Sen grobów (t. II. str. 5—171). VII. Album pieśni (t. II. str. 173—225). VIII. W Tatrach (t. II. str. 227—264). IX. Przekłady (t. II. str. 265—312). X. Sonety (t. III. str. 5—78). XI. Wiersze różne (t. III. str. 79—145). XII. Z teki pośmiertnej (t. III, str. 147—241). XIII. Liryka patrjotyczna i społeczna (t. III. str. 233—337). W układzie tym wprowadzili wydawcy jako nowe: dział X, łącząc wszystkie sonety razem (mimoto dwa

[1]) Tylko w t. III. s. 151, 235, 236 są wzmianki o autografach poety.

sonety pomieszczono osobno w t. III na s. 158 i 211) i dział XIII, tworząc tu osobną grupę z wierszy lirycznych nastrojowych o charakterze narodowym.

Ale układ ten nie jest zgodny z wolą poety, chyba że wydawcy mieli pod ręką jakiś inny układ poety, którego jednak krytyka naukowa dotąd nie zna. Przyjmując jednak, że zasada wydawców jest słuszna, nie mogę zrozumieć, dlaczego wiersze różne rozdzielono na dwa działy (I i XI). Wbrew woli poety wyłączono z cyklu „W Tatrach“ sonety: „Morskie Oko“, tem samem zniszczono cały układ cyklu. Dowodem nieznajomości rzeczy jest wydrukowanie w cyklu sonetów „Nad głębiami“ sonetów 31—33. (Odkąd znów padło w proch twe czoło dumne, Nie myśl o szczęściu! nie myśl o miłości, Pośród narodów, wyście nędzarzami); nie potrzebuję chyba szeroko się rozwodzić nad tem, jak wielkiej pomyłki dopuścili się tutaj wydawcy: wszak cykl „Nad głębiami“ obejmuje tylko 30 sonetów (a nie 33), wspomniane zaś poprzednio sonety powstały przed niemi i nie pozostają w żadnym związku z cyklem „Nad głębiami“.

Szkoda dalej wielka, że wydanie świeżo ogłoszone nie jest zupełne, nie zawiera bowiem kilku następujących wierszy: 1) „Do Pana Piotra“, wiersz satyryczny, napisany w Krakowie 11 lipca 1878, skierowany przeciw Józefowi Szujskiemu, ogłoszony w krakowskiem Życiu z r. 1897, nr. 14, str. 5. — 2) „Walczące moce“, drukowane w „Dla Szląska. Książka zbiorowa na rzecz gimnazjum polskiego w Cieszynie“. Lwów, 1895, str. 31. — 3) „Fragment“ zaczynający się od słów: Galicjo moja i ty Lodomerjo, zawierający 7 oktaw, drukowany w Roczniku Koła literacko-artystycznego we Lwowie, Lwów, 1897, str. 210—211. — 4) „Talizmany“, drukowane w Dodatku literackim do nr. 593 Nowej Reformy r. 1907, 24. grudnia („Na gwiazdkę«). — 5) »Jeniec“, drukowany w dodatku Dziennika berlińskiego „Polak na obczyźnie“ z r. 1902, w nr. 15, str. 114 (obejmujący 30 ww.). Odsyłam ponadto do recenzji nowego wydania ogłoszonej w Roku polskim przez I. Chrzanowskiego, który wymienia jeszcze kilka innych wierszy nieuwzględnionych przez wydawców, które miałem też wynotowane w mych zapiskach: wobec zwrócenia na nie uwagi przez Chrzanowskiego, nie poruszam tej kwestji tutaj po raz drugi.

Z należytego uwzględnienja czasopism dałyby się wyciągnąć nieraz ciekawe szczegóły: Tak np. wiersz *Pobudka* (III, 320 nst.), pomieszczony ongiś w Nowej Reformie, poświęcony był pierwotnie M. G. (awalewiczowi?); Wiersz *Zapomnij o tem* (III, 323) ma dopisek: Do S. K (rzemińskiego?).

Według karty tytułowej wydanie nowe jest opatrzone także objaśnieniami wydawców; niestety, tych objaśnień odnoszących się do chronologji poematów, ich pierwodruków, pierwotnych tytułów jest stosunkowo bardzo mało. W tym względzie już z poprzednich wydań dałoby się wyciągnąć wiele ciekawych szczegółów, nadto dokładny

przegląd czasopism dostarczył mi wiele dat, mogących posłużyć do oznaczenia czasu powstania poematów Asnyka. Nie wchodząc w drobiazgi, pragnę zwrócić uwagę na kilka ważniejszych poruszonych tu kwestyj. W obrębie poszczególnych działów zastosowali wydawcy układ chronologiczny i przeprowadzili przeważnie tę zasadę konsekwentnie; dlaczego jednak odstąpili od niej w działach V, VI, VII, XII i XIII, w których panuje prawdziwy chaos pod względem układu chronologicznego, nie rozumiem. Szkoda dalej, że nie poznaczali też czasu powstania tych przynajmniej wierszy, co do których mamy pewne wiadomości. Tak np. przy dziale IV na s. 147 t I znajdujemy uwagę, że cykl wierszy »Z motywów ludowych" powstał w r. 1869 i 1870; tymczasem niektóre z tych wierszy powstały dopiero w r. 1871. Przy dwóch wierszach (I, 38 i 201) podali wydawcy pierwotne tytuły wierszy: „Rojenia« i „Do..."; odmienne tytuły miały pierwotnie jeszcze inne wiersze: Zwiędły listek (I, 120, pierwotnie: Allegat) i Ty czekaj mnie (I, 129, pierwotnie: Par dépit).

Charakter wydania nie naukowy uwalnia sprawozdawcę od szczegółowego zestawienia pomyłek, od których wydanie to nie jest niestety wolne. Wypisuję przynajmniej kilka: W Legendzie pierwszej miłości (I, 38) w. 1 brzmi: Ja ją kochałem, Tak się im zdaje: powinno być: tak się mi zdaje; tak mają wszystkie wydania, począwszy od pierwszego lwowskiego z r. 1869. W t. II s. 53 w. 4 zamiast: Kiedy wietrzyk ją trącą: ma być: Kiedy wietrzyk ją trąca; s. 87. w »Baśni tęczowej« w. 1 jest wydrukowany: Od kolebki biegną — za mną: ma być: biegła (rozumie się: czarodziejska baśń tęczowa); s. 89 w. 6 z dołu: z. co zaklęciem w swojej w mocy, ma być: co zaklęciem w swojej mocy; s. 175 w. 8 z góry po »rozsypały» mają być:....; tak jest we wszystkich dotychczasowych drukach —; III s. 42 w. 3 z. zatem, ma być: za tem. W jednym z następnych tomów powinni wydawcy pomieścić spis pomyłek. Do rzędu przykrych pomyłek należy też podanie fałszywego roku na s. VI w tomie I w uwadze 1, według której wynikałoby, że Asnyk umarł w r. 1879: ma być naturalnie: 1897.

Przy korzystaniu z wydania dotkliwie daje się odczuwać brak spisu, podającego, gdzie każdy wiersz wyszedł po raz pierwszy, dalej brak chronologicznego spisu, jakoteż wykazu alfabetycznego wierszy według tytułów i początkowych słów każdego wiersza. Byłoby rzeczą bardzo pożądaną, gdyby wydawcy w ostatnim tomie spisy takie dla wygody czytelników poumieszczali.

Tom pierwszy zawiera jeszcze dwa szkice o Asnyku, pierwszy p. t. „Adam Asnyk. Człowiek i poeta", napisany przez Ferdynanda Hösicka (s. V—XXXVIII), podaje najważniejsze szczegóły z życia poety, jakoteż sądy kilku historyków literatury o poecie. W szkicu tym poza cytatami z najrozmaitszych książek i rozpraw o Asnyku własnych spostrzeżeń autora niema.

W drugim artykule wypowiada W. Prokesch kilka spostrzeżeń o poezji Asnyka na tle współczesnej epoki (s. XXXIX—LXIV).

Do wydania dodano dwa portrety Asnyka z r. 1890 i 1896 i dwie podobizny pisma (t. I str. 122 i 213).

Lwów. Wiktor Hahn.

Nauka polska, jej potrzeby, organizacja i rozwój. *Rocznik Kasy pomocy dla osób pracujących na polu naukowym imienia Doktora Józefa Mianowskiego.* Tom pierwszy. Warszawa, skład główny w księgarni Gebethnera i Wolffa, druk. Jan Cotty, 1918, 8-vo w., str. XVI+558. Tom drugi. Warszawa, j. w., 1919, 8-vo w., str. IX+676.

Od r. 1918 wychodzi w Warszawie staraniem Kasy im. Dr. J. Mianowskiego niezwykle cenne wydawnictwo, ukazujące się — jak dotąd — raz w roku a pomieszczające referaty uczonych polskich o potrzebaeh organizacji i rozwoju nauki polskiej. Ilość prac, pomieszczonych w obu rocznikach, wynosi 90: poruszono w nich szereg kwestyj niezwykle ciekawych, wypowiedziano wiele uwag, dla spraw nauki polskiej nieraz bardzo cennych,

Historyków literatury polskiej zajmą przedewszystkiem dwa artykuły: jeden Ignacego Chrzanowskiego: Potrzeby historji literatury polskiej w t. I, poruszający przedewszystkiem sprawę wydawnictw, a mianowicie wyborów pism najznakomitszych pisarzów polskich, bibljoteki pisarzów polskich i krytycznych wydań zbiorowych — drugi Wilhelma Bruchnalskiego: Potrzeby umiejętności literatury polskiej w t. II, uwzględniający całokształt zagadnień, łączących się z daną kwestją. Mówi w nim autor o potrzebach seminarjów, o zorganizowaniu pracy w lwowskiem Towarzystwie literackiem im A. Mickiewicza, występuje zaś przeciw urządzaniu zjazdów naukowych. W drugiej części artykułu zastanawia się obszernie nad postulatami, odnoszącemi się do zagadnień wydawniczych, teorji umiejętności literatury i konstrukcji literackiej, historycznej i krytycznej.

Oprócz tych artykułów nie obojętne będą dla czytelników „Pamiętnika" referaty A. Brücknera: Czego od polonistyki najpilniej wymagamy, I. Matuszewskiego: Potrzeby nauki polskiej w zakresie literatury powszechnej. Ale i z innych artykułów i niefachowy wiele może skorzystać, gdyż każdy prawie autor informuje dokładnie i umiejętnie o stanie i potrzebach danej nauki. Jest to więc podręcznik, nieodzownie potrzebny w każdej bibljotece publicznej — a powinien znaleźć się także na biurku pracowników naukowych. W tomie II-gim rozszerzono ramy wydawnictwa, dodając jako nowy dział kronikę, przedstawiającą bardzo sumiennie stan życia naukowego polskiego na obczyźnie i na kresach, udział rządu i społeczeństwa w popieraniu nauki polskiej i t. p. Żal nam bardzo, że na razie brak

miejsca nie dozwala na szczegółowe rozpatrzenie bogatej treści obu tomów i dokładną ocenę pomieszczonych w nich referatów. Pięknie rozwijającemu się przedsięwzięciu życzymy najpomyślniejszego dalszego rozwoju i jak najowocniejszego plonu usiłowań, podjętych dla dobra nauki polskiej.

Lwów. Wiktor Hahn.

Od Wydziału Towarzystwa literackiego im. A. Mickiewicza i Redakcji „Pamiętnika Literackiego“ we Lwowie.

Po ukończeniu rocznika XVI za rok 1918 (w lipcu 1919 r.) mieliśmy zamiar przystąpić natychmiast do druku rocznika nowego, do którego materjał był w całości prawie przygotowany. Niemożność jednak wydostania odpowiedniej ilości papieru, pomimo usilnych starań zarówno Wydziału, jak Redakcji, zmusiła nas do wstrzymania przez czas dłuższy dalszego druku »Pamiętnika«. Dopiero w maju 1920 r. Drukarnia Polska, w której odbija się pismo nasze, uzyskała papier tak, że mogliśmy wreszcie przystąpić do druku. Wobec zaległości, jakie miało wydawnictwo, Wydział Towarzystwa uchwalił wydać dwa roczniki: XVII i XVII razem (za lata 1919 i 1920) w objętości 25 arkuszy druku. Ale i tego zamiaru nie zdołaliśmy dokonać wobec znacznego podwyższenia kosztów wydawniczych. Obecnie druk i papier arkusza »Pamiętnika litrackiego« kosztuje około 3000 marek (w r. 1914: 42 marek!) skutkiem czego wydajemy oba roczniki tylko w objętości 11 arkuszy druku. Do wydatków powyższych należy doliczyć jeszcze koszta broszurowania, honorarja autorskie i wydatki administracyjne. Dla pamięci potomnych zaznaczamy wkońcu, że autorowie rozpraw, pomieszczanych w »Pamiętniku literackim« otrzymują obecnie 100 marek honorarjum za arkusz: jakie niskie to wynagrodzenie wobe płac robotników!

Gdyby nie wydatna subwencja, udzielona Towarzystwu naszemu przez Ministerstwo W. R. i O. P., przyczem z prawdziwą wdzięcznością wspomnieć nam wypada o niezwykle gorliwem poparciu naszej prośby przez p. Stanisława Michalskiego w Warszawie, nie potrafilibyśmy wydać »Pamiętnika«. Wkładki członków wpływają od dłuższego czasu tak nieregularnie, że na nich nie możemy ugruntować bytu Towarzystwa. Po opłaceniu tomu niniejszego wyczerpiemy w zupełności nasze fundusze tak, że na razie nawet w przybliżeniu nie możemy podać terminu wyjścia rocznika następnego.

We Lwowie 15 października 1920.